Die Meininger,

ihre Gastspiele und deren Bedeutung

für

das deutsche Theater.

Von

Hans Herrig.

Dresden,

R. von Grumbkow, Hof-Verlagsbuchhandlung.

1879.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.

Seiner Hoheit dem Herzog

Georg

zu Sachsen-Meiningen,

dem hohen Beschützer deutscher Kunst und Wissenschaft

in tiefster Unterthänigkeit zugeeignet

vom

Verleger.

Auf verschiedene Weise wendet sich die Kunst an den Menschen, nirgends aber machtvoller, als von der Bühne herab. Hier entfaltet sie alle ihre Vorzüge, hier kann sie aber auch umgekehrt am meisten entarten. Es scheint, als wenn das theatralische Bedürfniß, sobald die Menschheit eine gewisse Höhe der Cultur erreicht hat, unausrottbar ist. Zwar hat es Fanatiker der modernen Bildung gegeben, die da meinten, die theatralischen Vergnügungen, der Schein und Flitter der Bühne entsprächen im Grunde nur einem gewissen Alter der Menschheit; wenn die Völker ihre Jünglingszeit hinter sich hätten, seien sie dafür zu ernst geworden; das wirkliche Leben, das denn doch immer weit bedeutungsvoller sei, als das des Theaters, nehme sie allzusehr in Beschlag, als daß sie die genügende Zeit und den harmlosen Sinn für dieses noch haben könnten. Die Erfahrung widerlegt solche Anschauungen.

Gerade in den bewegtesten Perioden ihrer Geschichte haben die meisten Nationen die Blüthe der dramatischen Poesie und des Theaters erlebt; wenn irgend ein Publikum von großen politischen Gedanken erfaßt war, so war es gewiß das athenische, und doch war keins aufmerksamer im Theater, als gerade dieses. Auch die antike Menschheit hat die verschiedenen Stufen des Lebens durchgemacht; können wir die Römer der Republik die Männer des Alterthums nennen, so bezeichnet die spätere Kaiserzeit sein Greisenalter. Zu keiner Epoche aber ist die theatralische Schaulust gering geworden oder gar erloschen, wenn sie sich auch auf immer unwürdigere Gegenstände richtete. Als endlich das Christenthum zur Herrschaft kam, begann zwar ein heftiger Kampf gegen das Theater; aber wie

wenig selbst dieser nützte, lehrt uns die byzantinische Geschichte. War auch in Konstantinopel das Theater als literarisches Institut schließlich so ziemlich untergegangen, so fristete doch der unzüchtige Mimus, wie die Kaiserin Theodora beweist, sein Leben weiter und die aufregenden Schaustellungen des Circus bildeten sogar ein wichtiges Moment bei den politischen Berechnungen der byzantinischen Herrscher.

Der Einfluß des Theaters auf das nationale Denken und Fühlen bringt es mit sich, daß der Staat sich eine gewisse Einwirkung auf dasselbe vorbehält. Allein diese kann, was wenigstens die Staats-Polizei betrifft, doch nur negativ sein; auch wird selbst diese stets einigermaßen unter dem Drucke der öffentlichen Meinung stehen und, wenn auch vielleicht mit einigen Beschränkungen, für erlaubt halten, was jene für erlaubt hält. Nur dann wird das Theater eine gedeihliche positive Thätigkeit und Wirksamkeit entfalten können, wenn die ernsten Geister der Nation daran den gehörigen Antheil nehmen. Diese Theilnahme wird ihm auf der andern Seite wieder ein Sporn sein, höheren Aufgaben nachzustreben und sich weiter zu entwickeln. Sie wird auch der öffentlichen Meinung einen ganz andern Charakter geben, als diese ihn besitzt, wenn das Theater nur als blose Vergnügungsanstalt gilt, und schließlich sogar den Staat zwingen, nicht nur polizeilich, sondern auch positiv zu dem Theater in Beziehung zu treten. Die Aufrichtigkeit erfordert, anzuerkennen, daß bei den Franzosen die wahre Bedeutung des Theaters am bereitwilligsten zugestanden wird. Was die Franzosen „Theater" nennen, ist himmelweit von dem verschieden, was uns Deutschen „Theater" heißen soll; das französische Theater ist wesentlich eine gesellschaftliche Institution, es bringt nicht das dem Publikum fremd und objectiv gegenüberstehende Kunstwerk, sondern die Bühne ist gleichsam nur ein abgegrenzter Ausschnitt der Gesellschaft. Aber

wie wird dieses französische Theater gepflegt, wie hält die ganze Nation darauf! Ist es nicht bezeichnend, daß Napoleon I. auf den Schneefeldern Rußlands jene Statuten des Théâtre français entwarf, die noch heute in Geltung sind? Das vollendete Gegentheil davon ist das heutige England, das Vaterland Shakespeare's, in welchem die Bühne einer grausen Verwahrlosung anheim gefallen ist und im Grunde sie Niemand mehr ernst nimmt.

Deutschland hat ohne Zweifel eine Epoche erlebt, in welcher das Interesse für das Theater in seinen edlen Bestebungen die Besten der Nation beseelte. Es kann dem deutschen Theater nicht hoch genug angerechnet werden, daß es sich in der Mitte des vorigen Jahrhunderts aus eigener Kraft aus der Verrohung und Versumpfung, in welche es versunken war, emporzuheben suchte. Bezeichnend hierfür ist die Neuberin, sowohl mit ihrer Vertreibung des Hanswursts von der Bühne, als auch durch das freundschaftliche Verhältniß, in welches sie zu dem jugendlichen Lessing trat. Jene Vertreibung des Hanswursts hat man oft falsch beurtheilt und wohl gar geklagt, als sei damit dem echt deutschen Humor ein Ende gemacht. Sie war aber nur eine durchaus zu billigende Selbsthilfe der Schauspielkunst und von einer ähnlichen Bedeutung, als wenn etwa heute die Offenbach'sche Demimonde-Soubrette und der Ehebruchsteufel der Pariser Sittencomödie feierlich von der deutschen Bühne fortgejagt und verbannt würden. Ich habe hier keine Geschichte des deutschen Theaters zu schreiben, ebensowenig auseinanderzusetzen, wie gerade sein Glanz bereits die Keime des Verfalls in sich enthielt. Nur soviel mag gesagt sein, daß dieser Glanz genugsam durch die Thatsache der Goethe'schen Intendanz charakterisirt wird. Oder kann etwas mehr für die Werthschätzung des Theaters sprechen, als wenn wir den ersten und größten Geist der Nation ihm einen so beträchtlichen Theil seiner Zeit und Mühe widmen

sehen? Freilich knüpft sich an die Person Goethe's auch das Ereigniß, das gleichsam epigrammatisch den Niedergang des deutschen Theaters vorherverkündigt, ich meine Goethe's Abschied von demselben, gelegentlich des Auftretens jenes berühmten Hundes des Aubry. Man ließ den großen Dichter ruhig gehen, das Publikum war der richtigen Ueberzeugung, daß es seinerseits nicht so gar viel entbehren und im Theater auch ohne den belebenden Geist des Genius sein abendliches Amüsement noch finden werde, was ihm, ungeleitet, immer die Hauptsache sein wird.

Der Verfall des deutschen Theaters ist eine Thatsache, die sich nicht mehr abstreiten läßt und die auch längst allseitig zum Bewußtsein gekommen ist. Es äußert sich dies nach deutscher Weise in unzähligen Schriften und Besserungsvorschlägen. Diejenigen, welche den herrschenden Zustand für vortrefflich halten, weil sie sich dabei gut stehen und ein leidliches Auskommen davon haben, verweisen allerdings darauf, daß jene Klagen so alt seien, wie das deutsche Theater selbst. Es ist ja richtig, daß sich das Ideal selbst nie verwirklichen kann, und daß sich auch zu jener Zeit des Glanzes die Schatten schon zeigten, welche nachher Alles überziehen sollten. Allein den Glanz leugnen oder gar auch den heutigen Zuständen beimessen zu wollen, hieße denn doch der historischen Wahrheit Gewalt anthun. Die Berechtigung der mannigfachen Klagen muß also zugegeben werden, und an und für sich ist gegen die Hunderte von wohlgemeinten Vorschlägen, welche bereits „zur Reform des deutschen Theaters" gemacht sind, gewiß nichts einzuwenden. Wenn nur mehr dabei herauskäme! Aber man frage einmal ernstlich, ob alle diese Bücher und Brochüren, diese Artikel und literarischen Stoßseufzer bis jetzt auch das Mindeste zu Wege gebracht haben! Gerade die literarische Beschäftigung mit den Mängeln des deutschen Theaterwesens ist theilweise ein Hemmniß der Besserung. Es liegt einmal in der deutschen Art, eine

Sache für abgethan zu halten, wenn darüber erst eine anständige Bibliothek zusammengeschrieben und wohlrubricirt und catalogisirt ist. Man kann fast immer behaupten, daß, je mehr in einem Jahre über eine Sache geschrieben wird, desto weniger in demselben für sie geschehen ist. Wohl Jeder erinnert sich noch, wie vor einigen Jahren die Theaterreform in unserer Presse wieder einmal förmlich grassirte; auch das kleinste Winkelblatt hielt es für seine Pflicht, seine unmaßgeblichen Ansichten darüber an den Mann zu bringen. Binnen Kurzem war die ganze Bewegung im Sande verlaufen, und heute denkt Niemand mehr an alle die schönen Pläne, welche damals so eifrig besprochen wurden.

Leider hat diese Gewohnheit nicht nur die eine schlechte Folge, daß sie die Thatkraft erstickt, sondern auch noch die andere, daß sie den wirklichen Thaten ihren Wirkungskreis beschränkt. Es ist, wie wenn im Walde ein prächtiger Baum emporwachsen wollte, und um ihn herum würde man lauter Gestrüpp und Gebüsch anpflanzen; entweder wird man ihm wenigstens den Kampf um's Dasein auf das Ungemeinste erschweren oder wohl gar verhindern, daß er die Höhe und Lebensdauer erreicht, zu welcher er von Natur aus bestimmt war. Man theoretisirt fortwährend ins Blaue hinein und sieht sich nicht um, ob denn nicht vielleicht schon positiv Etwas geschehen sei, an das sich anknüpfen lasse, das den Weg aus der Verirrung heraus zeige. Es ist freilich viel vornehmer, zu philosophiren, wie, wenn man aus dem reinen Nichts gleich dem Schöpfer zu beginnen hätte, als das Positive anzuerkennen. Aber mit allem Theoretisiren und Philosophiren kommt man nicht vom Flecke, in göttlichen und irdischen Dingen gilt nun einmal das Wort des Dichters: „Im Anfang war die That“. Wenn wir unsere Hoffnungen für das deutsche Theater nur auf alle jene Reformvorschläge gründen könnten, so wäre es mit ihnen

sehr schlecht bestellt. Wer hoffen will, der wird sich vielmehr umsehen, ob denn nirgends eine That bereits geschehen sei.

Zum Glück ist dies der Fall. Die That ist geschehen, und sie faßt sich zusammen in dem Namen der „Meininger".

Die That hat das an sich, daß sie von sich reden macht, daß Jedermann zu ihr eine bestimmte Stellung nehmen muß. Wie deutlich beweist das Richard Wagner's reformatorisches Auftreten! Auch er zwang Jedermann, entweder für ihn oder wider ihn zu sein, entweder seine Ideen zu verwerfen oder sich denselben anzuschließen. Wie es auch sonst mit dem deutschen Operntheater stehen mag, ohne Zweifel hat er es dahin gebracht, daß dasselbe sich des lebendigsten Interesses der Nation erfreut. Angesichts desselben wird es den Directionen, d. h. denjenigen, welche mit der öffentlichen Meinung rechnen müssen, geradezu unmöglich, in dem alten Schlendrian fortzuleben. Stellt man sich vor, welche Schwierigkeiten mit einer Aufführung des „Ring der Nibelungen" verbunden sind, so wird man zugeben müssen, daß dem deutschen Operntheater die Lösung dieser Riesenaufgabe an so und so viel Bühnen, die noch dazu keineswegs sämmtlich ersten Ranges sind, ein glänzendes Ehrenzeugniß ausstellt.

So viel vermag die belebende Kraft des allgemeinen Interesses, so viel vermag die That, die von sich reden macht.

Es war im Frühjahr 1874, daß die Meininger sich aus dem stillen Thüringen zuerst in die laute Welt hinaus wagten. Das Gerücht hatte freilich schon mancherlei Merkwürdiges über das Theater in der Harfenstadt erzählt. Man wußte, daß dort seit 1866 ein Fürst regiere, kunstsinnig, wie nur je einer in den Landen geherrscht, in welchen schon Landgraf Hermann der deutschen Kunst eine Heimstätte bereitet. Es hieß, man nehme es dort mit dem Theater ganz ab-

sonderlich ernst: Während sonst überall von dem Grundsatze ausgegangen werde, daß auch die Welt der Kunst nur deshalb so groß sei, um sich in ihr zu zerstreuen, suche man sich hier so viel wie möglich zu concentriren; Meiningen besitze weder eine Oper, noch ein Ballet, man sei dort so sehr hinter den deutschen Weltstädten zurück, daß nicht einmal französische Sittencomödien gegeben würden; dafür verwende man seine ganze Sorgfalt auf das classische Drama; an dessen Ausstattung und Einstudirung arbeite man mit einem Fleiße, wie sonst nirgends in Deutschland. Dieser und Jener hatte wohl auch auf einer Ferienreise einer Vorstellung beigewohnt und bestätigte, daß es kaum etwas Vollendeteres und Abgeschlosseneres geben könne. Was aber am meisten mit Bewunderung erfüllte, war der Umstand, daß das alles keineswegs irgend welchen „Fachleuten" zu verdanken sei, sondern dem hohen Beschützer des Meininger Theaters selbst, der es eben nicht nur bei dem leeren Beschützen bewenden lasse, sondern einen wahrhaft productiven Kunstsinn bethätige. Man erfuhr, daß die Kunstliebe des Herzogs von einer liebenswürdigen Gemahlin getheilt würde, die, selbst einst der Kunst angehörig, nun an ihr eine dankbare, edle Vergeltung übe.

So war man denn einigermaßen neugierig, was es denn eigentlich mit diesen „Meiningern" sei. Sie kamen also nach Berlin und eröffneten ihr Gastspiel im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater. Die erste Vorstellung war Shakespeare's Julius Cäsar, und man möchte das Wort des Siegers von Pharsalus mit einer kleinen Abänderung auf sie selber anwenden: „Sie kamen, wurden gesehen und siegten", wenn es nicht — zu wenig wäre! Denn sie siegten nicht wie eine italienische Sängerin etwa, deren schöne Stimme und deren Kehlfertigkeit Niemand anzweifeln kann, nachdem er sie einmal gehört hat; im Gegentheil, von allen Seiten erhob sich Widerspruch. Während die Einen priesen, wußten die Andern sich in unmotivirten

Angriffen kaum genug zu thun. Es bildeten sich Parteien für und wider die Meininger. Was bedeutete das aber? Das allgemeine Interesse war geweckt, eine That geschehen, an der Keiner gleichgiltig vorbeigehen konnte.

Wenn wir heute Manches, was damals in der ersten Aufregung gegen die Meininger geschrieben wurde, noch einmal läsen, würden wir uns kaum eines Lächelns erwehren können. Wenn man nicht auch anderswo gewöhnt wäre, daß die Kritik, die sich für Selbstzweck hält und von der Kunst meint, sie habe ihr im Grunde nur das Material für geistreiche Einfälle zu liefern, jedem neuen und Positiven gegenüber ihre vollkommene Unzulänglichkeit sich an den Tag zu legen bestrebt, so könnte man jene Einwürfe kaum begreifen. Sie liefen im Ganzen und Großen auf zwei Behauptungen hinaus, einmal nämlich, daß die Meiningische Ausstattung das Drama als Poesie so zu sagen erdrücke, und zweitens, daß die künstlerischen Kräfte der Meininger in einem andern Rahmen wenig bedeuten würden. Diejenigen, welche ein directes Interesse an dem Ruhme irgend eines andern Theaters hatten, pflegten wohl auch dann auf Namen hinzuweisen, mit denen sich denn doch die Meininger Künstler nicht messen könnten.

Das Publikum nahm von diesem kritischen Streite wenig Notiz. Es empfängt willig, was ihm geboten wird, vorausgesetzt, daß es überhaupt *Etwas* ist. Nichts ist thörichter, als das *Publikum* wegen des Verfalles der Kunst anzuklagen. Jedesmal, wenn ihm wahrhaft Großes und Schönes entgegentritt, ist es auch zur Stelle. Nur die Halbheit und Impotenz richtet bei ihm nichts aus, und man kann es ihm schließlich nicht verdenken, wenn es dieser das platte Amüsement vorzieht. Der Anerkennung des Publikums gegenüber ist denn allmählich auch der Widerspruch der Kritik verstummt. Die Meininger sind bereits in einer ganzen Reihe deutscher Städte erschienen. Ueberall haben sie dieselben Triumphe gefeiert.

Selbst in Städten, die berüchtigt sind wegen ihrer Interesselosigkeit für das Theater, in welchen sonst die blose Ankündigung einer Tragödie genügt, selbst die Galerie zu veröden, haben sie die allgemeinste Theilnahme gefunden, und das sonst so kaltherzige Publikum drängte sich auf das Eifrigste zu ihren Vorstellungen.

Nun gehören zwar volle Theater noch nicht zu den Seltenheiten; es kommt vielmehr darauf an, was das Publikum hineinzieht, und wie dieses Publikum zusammmengesetzt ist. Es giebt ein Publikum der Neugierigen und Theatergourmands. Sie finden sich bei den Novitäten zusammen, sie stürmen die Casse, wenn irgend ein ganz besonders berühmter Künstler ein Gastspiel zum Besten giebt. Es ist durchaus falsch, in letztem Falle von theatralischem Interesse zu reden. Von einer wahrhaft theatralischen Wirkung kann nur da die Rede sein, wo eine Gesammtleistung vorliegt. Sich an dem Spiele eines einzelnen hervorragenden Schauspielers zu erfreuen, inmitten einer Umgebung, in die er nicht hineinpaßt und die tief unter ihm steht, mag ja ein gewisses Vergnügen sein, aber der kostspielige Apparat eines Theaters ist kaum dazu nöthig. Den Verehrern der schauspielerischen Virtuosität kommt aber nicht nur nichts auf die theatralische Gesammtwirkung an, sie verzichten sogar schließlich auf dasjenige, was man noch immer als Fundament des Drama's betrachtet hat, auf das bedeutsame Wort. Das beweist der ungeheuere Beifall, den einzelne italienische Virtuosen in Deutschland gefunden haben. Hier gab es eine jammervolle Verarbeitung eines Shakespeare'schen Drama's, eine Truppe, deren sämmtliche Mitglieder unter der Mittelmäßigkeit waren, eine Sprache, von der der größte Theil der Zuhörer kein Wort verstand — es blieb allein als Lockmittel die absolute Schauspielkunst übrig.

Ein anderes Publikum ist das unserer classischen Stücke. Es recrutirt sich meist aus der Jugend. Der Gymnasiast,

das junge Mädchen hat Schiller gelesen, über Faust gegrübelt, Shakespeare bewundert, nun wollen sie Beide die Dichtung einmal gleichsam von Angesicht zu Angesicht sehen. Das „Wie" der Aufführung ist ihnen ziemlich gleichgültig; genießt das Theater des Ortes zumal ein gewisses traditionelles Ansehen, so schwelgt das jugendliche Gemüth in den dargebotenen Leistungen, wie sie immer sein mögen, und hat für die vielen Mängel kein Auge.

Ob wir das eine oder das andere Publikum im Theater finden, keines von beiden ist dasjenige, auf welches die Kunst rechnen möchte. Ist jenes zu blasirt, so ist dieses zu naiv. Das wahre Publikum ist dasjenige, in welchem der gebildete Mann, einerlei ob derselbe Geschäftsmann, Gelehrter oder Beamter sei, den Mittelpunkt bildet. Man frage bei diesem — falls er nicht durch zufällige Umstände unter die Schaaren des blasirten Publikums gerathen ist — einmal an, wie oft er sich in's Theater begiebt, wie viel Interesse er in seinem Herzen dafür aber hat. Wer seine Augen nicht absichtlich schließt, wird zugeben müssen, daß dieser gebildete Mann durchweg durch seine Abwesenheit glänzt. Er bekennt sich dem Theater gegenüber zu einem vollkommenen Indifferentismus; er sucht es nicht auf, er verirrt sich höchstens einmal in dasselbe. So entsteht neben dem beklagenswerthen religiösen Indifferentismus unserer Zeit auch ein künstlerischer, und es ließen sich sicherlich interessante Parallelen zwischen dem hergebrachten Publikum der (wenigstens protestantischen) Kirchen in einer großen Stadt und der dortigen Theater ziehen, so verschieden Beide zusammengesetzt sind.

Nur wer diesen Indifferentismus besiegt, kann sich rühmen, wirklich eine That vollbracht zu haben. Und dies haben die Meininger gethan, wohin sie gekommen sind: jenen gebildeten Mann findet man überall in ihren Vorstellungen.

Darin aber, daß sie ihn herbeizogen, liegt ihre Bedeutung für die Geschichte und die Reform des deutschen

Theaters. Wie Richard Wagner in Bayreuth ein „Beispiel“ geben wollte, geben auch sie, wo sie erscheinen, ein solches. Worauf es ankommt, ist, daß dies Beispiel nicht verloren gehe. Soll dies aber nicht geschehen, so ist es nothwendig, daß man sich über das innere Wesen ihrer künstlerischen That so viel wie möglich klar wird.

Das dramatische Kunstwerk ist stets bedingt gewesen durch das Theater als solches, durch die Gestaltung der realen Schaubühne. Mit dieser hängen alle seine Mängel und seine Vorzüge zusammen. Nur am griechischen Theater ist das äschyleische und sophokleische Drama überhaupt denkbar. Der Idealismus, den die alten Engländer und Spanier Raum und Zeit gegenüber an den Tag legen, ist wiederum nur durch die primitiven Verhältnisse ihres Theaterwesens möglich. Es ist durchaus falsch, wenn man meint, die Menschen hätten damals mehr Phantasie gehabt als heute und sich die fehlenden Coulissen und die fehlende Ausstattung gleichsam hinzugeträumt. Die guten Londoner Bürger, welche Shakespeare's Tragödien sich ansahen, ja selbst die jungen Adligen, welche ihnen in den Logen beiwohnten, waren schwerlich so sehr anders geartet als wir, daß ihnen ihre Phantasie einen mit Teppichen verhängten Balcon in eine Stadtmauer verwandelt oder gar mit größerer Geschwindigkeit als ein moderner Nebelbilderapparat bald einen Wald, dann eine Straße und dann wieder ein Zimmer vorgezaubert hätte. Sie begnügten sich mit dem Spiel der Schauspieler und den gesprochenen Versen; die Andeutungen bezüglich Scene und Ausstattung — wie wenn ein ausgehängter Zettel den Ort der Handlung bezeichnete, ein Trompetenstoß den Lärm einer Schlacht versinnbildlichen mußte — hatten nicht etwa den Zweck, ihre Phantasie anzuregen, diese Andeutungen zu vervollständigen, denn das wäre in der That viel verlangt gewesen — vielmehr waren sie absolut unumgänglich, wenn überhaupt ein Verständniß der Handlung möglich werden sollte.

Ebenso erklärt sich die Form der französischen Tragödie aus der Art ihrer theatralischen Darstellung. Das ästhetische Gesetz dieser Tragödie könnte man kurzweg mit dem französischen Wort „Gêne“ bezeichnen. Alles ist hier genirt und muß sich geniren; die Heldinnen im Reifrock, die Helden in der Allongeperrücke drängen sich nur mühsam durch die Hofleute durch, welche auf der Bühne sitzen und zwischen denen sie ihre Erlebnisse zum Besten geben.

Inzwischen ist das Theater ganz etwas Anderes geworden, als es früher war. Es deutet nicht mehr die Scenerie an, es sucht den Ort der Handlung selber darzustellen. Die Aufführungen finden nicht unter freiem Himmel, beim hellen Sonnenschein am Tage, sondern Abends im geschlossenen Raume, beim Lampenlicht statt. Zwischen Publikum und Bühne existirt nicht mehr jene Einheit, wie sie das gleichmachende Tageslicht etwa zu Shakespeare's Zeit herstellte, selbst jene Vermittlung ist fortgefallen, welche man in dem antiken Chore sieht. Zwar vindicirt die moderne Aesthetik dem Orchester unserer Opern eine ähnliche Rolle, wie sie der Chor, der ja bekanntlich auch seinen Platz in der Orchestra hatte, bei den Alten übernahm; allein gerade Richard Wagner, von dem diese Ansicht ausgeht, hat bewiesen, wie falsch sie ist. Sie wäre nämlich allenfalls bei unseren hergebrachten Theatereinrichtungen richtig, wo sich gemüthlich vorn ans Publikum das Orchester schließt, und der auf seinem Pulte vor aller Augen dirigirende Capellmeister darüber beruhigt, die Vorgänge auf der Bühne nicht allzu wirklich zu nehmen. Wagner aber hat das Orchester den Blicken der Menge entzogen und in die Tiefe versenkt, in den „mystischen Abgrund“, wie er sich ausdrückt. Weit entfernt zu vermitteln, ist also ein Abgrund aufgerissen zwischen dem Zuschauer und der Welt der Bühne; was daraus emporsteigt, könnte man etwa mit jenen berauschenden Dämpfen vergleichen, welche zu Delphi aus der

Felsenspalte hervorquollen und die Pythia zu ihren Gesichten befähigten.

Das Drama entbehrt indessen auch jene angebliche Vermittlung des Orchesters, denn die sogenannte Zwischenactsmusik wird wohl Niemand dahin rechnen. Es tritt uns von denselben Brettern entgegen, wie die Oper, muthet aber der Phantasie des Zuschauers mehr zu, als diese, weil es der berauschenden Kraft der Musik entbehrt. Man sollte daher glauben, daß man gerade beim Drama zuerst darauf gekommen wäre, der Phantasie ihren Flug zu erleichtern. Was man indessen die theatralische Ausstattung nennt, ist, wenn wir von Voltaire's Versuchen absehen, zuerst bei der Oper in Gebrauch gekommen. Daher schreibt sich auch der Widerwille, den gewisse von überkommenen Allgemeinheiten regierte Kritiker gegen jede Ausstattung haben, ohne nach den Principien derselben zu fragen; denn allerdings muß zugegeben werden, daß die Opernausstattung im Grunde bis auf die neueste Zeit nicht von künstlerischen Principien geleitet wurde, sondern dem hohlen Bedürfniß nach Pracht und Glanz, nach Sinnengenuß und Augenweide zu dienen hatte. Die schlechte Nebenbedeutung, welche die Begriffe „Opernpracht", „Operneffect" gewonnen haben, ist deshalb nicht unverdient. Selbst ein Reformator wie Gluck wagte nicht, dagegen anzukämpfen, oder steckte zu tief in den Anschauungen seiner Zeit, um dies zu thun. Oder gehört es nicht zu der absurdesten Opernpracht, wenn die Handlung auf's Unmotivirteste durch Ballete unterbrochen wird? In der Welt der Kunst ist manches denkbar; die Vorstellung, daß die Opernkönige überall ihr Corps de ballet bei sich haben, gehört indessen nicht zu den künstlerischen Denkbarkeiten.

Diese Opernausstattung auf das Drama zu übertragen, wäre allerdings der schwerste Irrthum, den man begehen könnte. Er ist nicht unbegangen geblieben. Er

wird leider auch heute noch vielfach von denen begangen, welche die „Meininger" nachzuahmen glauben. Aber die Ausstattung an sich hat keinen Werth; ob so und so viel Menschen mehr auf der Bühne, so und so viel neue glitzernde Costüme angeschafft, so und so viel Coulissen frisch gestrichen sind, ist ziemlich gleichgültig. Die blose Pracht und Buntheit kann nur auf einigermaßen kindliche Gemüther wirken. Dieser im schlechten Sinne opernhafte Zug zeigt sich übrigens nicht nur in den Ausstattungen, sondern auch vielfach in den Bearbeitungen classischer Dramen, die ihrer Zeit großes Aufsehen gemacht haben. Es ist interessant, daß sich jetzt in Wien die Vertreter der beiden Extreme zusammengefunden haben, der Eine, welcher vergißt, daß man im Theater auch etwas sehen will, und der Andere, der als Hauptvertreter der opernhaften Bearbeitungen und Ausstattungen gelten muß.

Der Sinn für eine würdige äußerliche Darstellung des Drama's dürfte weit eher durch die Spieloper und das Lustspiel, als durch die große Oper und das große Drama geweckt sein. Wenn die Scenerie einen Salon, ein bürgerliches Zimmer vorführte, so sah man sich Verhältnissen gegenüber, die man ganz genau kannte, und es mußte stören, wenn die Bühne allzuweit hinter der Wirklichkeit zurückblieb. Eine Zimmerdecoration mit offenen Seiten, wo die Leute gleichsam durch die Wand auftraten, in der Mitte zwei Stühle, um die Möbel anzudeuten — diese rohe Symbolik harmonirte denn doch zu wenig mit den Detailausführungen des bürgerlichen Lebens, welche das Stück brachte. Ich vermuthe, daß auch die begeistertsten Verehrer der scenischen Nüchternheit sich kaum noch — etwa bei einem französischen Sittenstücke — zu einer solchen Ausstattung bereit finden lassen würden. Die Welt, welche das Publikum kennt, will es eben auch auf der Bühne wiedererkennen. In durchaus richtigem Instincte verlangt es vom Theater den Schein der Wirklichkeit.

Das ist eben der Unterschied unseres Theaters von dem früherer Jahrhunderte, daß in ihm der Schein der Wirklichkeit zu uns spricht, daß uns inmitten der wirklichen Welt eine zweite entgegentritt, die von jener durchaus verschieden ist und doch ebenso wirklich zu sein behauptet, wie sie.*

Diese Thatsache ist so selbstverständlich, daß der ästhetische Streit, welchen das Auftreten der Meininger hervorbrachte, wohl gar nicht entstanden wäre, wenn nicht die deutsche dramatische Literatur (so weit sie überhaupt poetisch ist) sich gleichsam abseits vom wirklichen Theater entwickelt hätte. Als unsere Literatur sich von ihrem tiefen Niedergange erholte, suchten unsere großen Geister vornehmlich bei den Leistungen anderer Völker und der Vergangenheit Kraft und Stärkung. Sie studirten das Drama in seinen literarischen Documenten, vertieften sich in die Ueberbleibsel der griechischen Tragik, staunten die gewaltige Naturfülle Shakespeare's an, warfen schließlich wohl auch einmal wieder einen Seitenblick auf das classische Drama der Franzosen. Schließlich vermittelten ihnen die Romantiker auch noch das Studium der Spanier. Indem sie aber nur literarische Documente vor sich zu haben glaubten, betrachteten sie dieselben auch nur als poetisch-dramatische, nicht als theatralische Kunstwerke. Zwei Beispiele mögen dies beweisen. Erstlich Goethe's „Götz". Daß eine Aufführung dieses Drama's in seiner ersten Gestaltung überhaupt möglich sei, wird wohl Goethe selbst nicht geglaubt haben. Nach jeder Scene, ja nach jedem Scenchen tritt ein Ortswechsel ein. Liest man die Dichtung, so merkt man wohl, daß der Autor im Shakespeare'schen Geiste seine Handlung entwickelt; den Scenenwechsel, der bei Shakespeare theatralisch begründet war, hat er indessen gleichsam für eine poetisch-dramatische Freiheit

* Näheres darüber wird man in meinen demnächst erscheinenden „Grundlinien einer deutschen Kunstanschauung" finden.

gehalten und demgemäß ausgebeutet. Ebenso schlagend ist ein zweites Beispiel: Schiller's „Braut von Messina“. Schiller hatte den Chor in der antiken Tragödie gefunden und sich dessen Wesen und Bedeutung durchaus klar gemacht, wie die Vorrede zu der genannten Dichtung beweist. Er versucht es also selber, eine Tragödie mit Chören zu schaffen; aber, so viel er auch über deren ästhetische Berechtigung zu sagen weiß, die Frage ihrer theatralischen Möglichkeit, der ungeheure Unterschied zwischen dem modernen und dem antiken Theater macht ihm keine Sorgen. So wurde denn schon bei der ersten Aufführung der „Braut von Messina“ der Chor in lauter Einzelstimmen aufgelöst und damit seinem Wesen nach vernichtet.

Unsere größten Dichter schrieben also selbst in einer Zeit, wo sie mit dem Theater in unmittelbarster Verbindung standen, ihre Dramen ohne Rücksicht auf dieses Theater und das eben vollendete Werk mußte sich Abänderungen und Verstümmelungen gefallen lassen, wenn es auf die Bühne sollte. Der so hervorgerufene Gegensatz von Poesie und Theater hat eine doppelte Wirkung gehabt. Die sogenannten praktischen Theaterleute gewöhnten sich eine gewisse Verachtung für die Poesie an, welche doch gewissermaßen auf der Bühne nicht zu Hause sei und dort nur geduldet werden könne unter der Bedingung, daß sie sich allen praktischen theatralischen Anforderungen füge. Dem Idealisten wiederum ward die Poesie zu einem Mädchen aus der Fremde, das gleichsam nur auf Fußspitzen über die Bühne wandeln soll, da das ätherische Wesen durch die Berührung mit den Brettern, mag auch immerhin nur eine Welt des Scheines auf denselben sich erheben, an seiner ätherischen Unnahbarkeit verlöre. Das Scherzhafte endlich ist, daß auch in diesem Falle die Extreme sich schließlich berühren: es giebt Bearbeiter classischer Dramen, die den theaterdirectorialen

Cynismus, der von einem Drama jede Blüthe der Poesie abrupft, weil sie nach seiner Meinung den dramatischen Aufbau beeinträchtigt, mit jenem vermeintlichen Idealismus vereinigen, der vor jeder greifbaren theatralischen Verkörperung zurückschreckt und die Poesie sofort „durch Aeußerlichkeiten zu erdrücken" fürchtet.

Ist nun die Welt, in welche die dramatische Poesie führt, meist eine andere, als die, welche uns in Wirklichkeit umgiebt und im bürgerlichen Lustspiel entgegentritt, so heißt es doch von der Phantasie viel verlangen, wenn sie, welche die ihr bekannte Welt auf der Bühne auf's Treueste nachgeahmt zu finden gewohnt, jene ihr unbekannte poetische Welt gar nicht oder als lächerliches Bruchstück zu sehen bekommt. Beruht die moderne theatralische Darstellung einmal darauf, den Schein der Wirklichkeit zu erreichen, so wird derselbe doppelt dann nothwendig sein, wenn die Phantasie außer Stande ist, von ihren Tageserinnerungen aus das Mangelhafte zu vervollständigen. Poesie und Darstellung stehen dann in einem unlösbaren Gegensatze, und es kann Keinem verdacht werden, wenn er es vorzieht, lieber die Poesie in aller Bequemlichkeit zu Hause durch die Lectüre zu genießen. Ueber diesen Gegensatz kann auch das Genie eines einzelnen Schauspielers nicht forthelfen.

Ohne Frage ist es aber dieser Gegensatz, der in erster Linie dazu beigetragen hat, das Interesse an der Poesie auf dem Theater zu verringern. Das große Verdienst der Meininger nun besteht darin, das eigentliche Lebensprincip des modernen Theaters klar erkannt und der dramatischen Poesie so zu sagen einen theatralischen Körper erschaffen zu haben. Die Poesie, die uns bisher im Theater geboten wurde, war vielleicht dramatisch, aber niemals theatralisch. Wie konnte sie da schließlich im Theater wirken? Das ganze Geheimniß der Meiningischen Erfolge besteht eben darin, daß uns in ihren Aufführungen

das Drama als theatralische Poesie entgegentritt. Aber nur, wenn es dies thut, befindet es sich mit dem Geiste des modernen Theaters in vollkommenem Einklang, und so könnte man behaupten, daß die Meiningischen Inscenirungen die ersten consequenten Aneignungen der vorhandenen dramatischen Dichtungen für das moderne Theater sind. Darin aber liegt ihre hohe Bedeutung für die Theaterreform. Denn nicht die Gründung von Schauspielerschulen und dergleichen Maßregeln können eine solche herbeiführen; die wahre Theaterreform ist die Hebung des Sinnes, des Verständnisses für die Poesie auf dem Theater. Doch nur als theatralische Poesie kann sie hier erfaßt, verstanden und gefühlt werden. Man hat nun freilich zuweilen behauptet, das Publikum suche bei den Meiningern nur die Ausstattung und genieße ihre Darstellungen etwa in demselben Sinne, wie vielleicht ein Ausstattungsstück des Berliner Victoriatheaters. Es bedarf nicht vielen Nachdenkens, um das Abgeschmackte einer solchen Behauptung einzusehen. Wenn man sagte, das Publikum werde von derselben Neugier in das Theater getrieben, welche es zu jenen Ausstattungsstücken führe, so möchte das noch hingehen. Die Neugier ist nun einmal der Menge gegenüber ein unentbehrlicher Factor: wie die Menschen eben beschaffen sind, kann man nicht verlangen, daß Jeder durch Wißbegierde oder ideales Kunstbedürfniß gedrängt wird. Wie Mancher ist selbst zu einem berühmten Prediger nur aus Neugier gegangen! Ist damit erwiesen, daß die Worte desselben nur der Neugier werth seien, ist es deshalb nicht möglich, daß sie auf den Neugierigen einen tiefen Eindruck schließlich gemacht? Geben wir also selbst zu, daß ein Theil derjenigen, die sich „Julius Cäsar“, „Das Käthchen von Heilbronn“ oder „Das Wintermärchen“ anzusehen kommen, ein ähnliches Vergnügen erwartet, wie er es einst von der „Hirschkuh“, der „Eselshaut“ und ähnlichen Ausstattungsstücken genossen;

wird nicht das Vergnügen, welches er wirklich genießt, um so viel geistiger und künstlerischer sein, als jene Dichtungen über den elenden Texten jener Ausstattungsstücke stehen? Wie gering denken doch die Leute, welche derartige Vergleiche ziehen, von der Poesie! Klagen wir aber auch nicht die Erregung der Neugier an! Ein Schiller'sches Drama in der alten, abgestandenen Art herunterspielen zu sehen, kann freilich Niemandes Neugier reizen. Daß die Schiller'sche Poesie aber von dieser Reizlosigkeit Vortheil hätte, wird wohl auch Niemand ernstlich meinen.

Die Gegner kommen indessen mit dem andern Einwande, ein „Zuviel" an Ausstattung raube der Poesie ihre Wirkung. Auch dieser Ausspruch hat, wenigstens in seiner Allgemeinheit, wenig Sinn. Wir sahen, daß die Wirkung der Poesie im modernen Theater darauf beruhe, daß sie mit dem S c h e i n e der Wirklichkeit vor uns trete. Die Frage also würde sein, wie weit man überhaupt den Schein der Wirklichkeit sich erstrecken lassen darf. Es ist dies eine ästhetische Frage, die sich keineswegs so leicht entscheiden läßt, wie die glauben, welche so kurzer Hand darüber aburtheilen. Nur Eins läßt sich ohne Weiteres behaupten, daß nämlich d i e s e r S c h e i n d i e g a n z e B ü h n e e r f ü l l e n m u ß. Nun ist freilich die Empfänglichkeit für das Bühnenbild sehr verschieden; sie ist in unserer Zeit hauptsächlich, wie ich anderswo einmal nachgewiesen habe, in Folge des Gebrauches des Operngucker s, der immer nur Bruchstücke der Bühne zu übersehen erlaubt, sehr abgestumpft. Wer es nicht gewohnt ist, das Bühnenbild i n s e i n e r G e s a m m t h e i t auf sich wirken zu lassen, der wird im Grunde durch j e d e decorative Zuthat gestört werden. Wenn ich den Operngucker jetzt auf den sprechenden Schauspieler richte, den Blick wende und mit derselben Aufmerksamkeit ein Stück Coulisse betrachte, weiter irgend ein dastehendes Möbel fixire, so werde ich natürlich, sobald ich die Augen vom Schauspieler abgekehrt habe, nur

noch die Hälfte hören. Aber ist daran die Inscenirung schuld? der Umstand schuld, daß die Coulisse vortrefflich gemalt ist? daß jenes Möbel in die Umgebung paßt und der Zeit entspricht, in welcher das Stück spielt? Unmöglich kann die Kunst sich von Dem Gesetze vorschreiben lassen, der ihr gegenüber einen falschen Standpunkt einnimmt, der sie nicht richtig genießen will. Den richtigen Standpunkt aber nimmt nur Der ein, der das Bühnenbild als Gesammtbild auffaßt. Dieser und Jener wird hierbei vielleicht Manches übersehen; das ist indessen kein Unglück, denn jedenfalls wird er durch das Nichtgesehene auch nicht gestört. Je umfassender der Blick des Zuschauers, je feiner er in dieser Beziehung organisirt ist, desto mehr wird er aber verlangen, daß der Schein der Wirklichkeit auf der Bühne bis in alle Details gewahrt bleibe. Was Jener übersieht, wenn es vorhanden, dessen Fehlen würde Dieser schmerzlich vermissen, — auch ohne daß er es mit dem Operngucker eine Viertelstunde lang suchte!

Eins allerdings ist richtig: alle Einzelheiten müssen der Gesammtwirkung untergeordnet werden. In welcher Weise dies zu geschehen habe, darüber kann nur das Auge eines Malers urtheilen, denn was wir vor uns sehen, ist eben ein Bild, wenn auch ein lebendes. Auch die Gegner der Meininger haben die wundervolle, malerische Wirkung ihrer Inscenirung nicht abstreiten können, und selbst diejenigen, die mit zerstreuten Augen auf der Bühne herumsuchten und dann sich entschuldigten, dieser oder jener Gegenstand habe sie an dem Genusse der Poesie gehindert, mußten zugeben, daß alle diese Gegenstände vom malerischen Standpunkte aus am richtigen Flecke waren und sich dem Ganzen gleichmäßig einordneten. Das Meiningische Theater ist in der glücklichen Lage, daß das erlauchte Auge, welches über sein Wohl wacht, auch jenen productiven Blick des Malers besitzt, der ihm seine Bilder erst vor die Phantasie zaubert und dann in die künstlerische Wirklichkeit übersetzt. Wie

wenig Theater können sich aber einer solchen Fürsorge rühmen? Sie wenden sich wohl an den Decorationsmaler, gehen vielleicht in besonderen Fällen auch einmal wegen der Costüme zu einem Künstler, falls ihnen nicht die Kenntnisse des Theaterschneiders ausreichend erscheinen, das Uebrige besorgt der Regisseur, der womöglich die Proben von der Bühne aus leitet, und so sich nicht einmal darüber klar wird, was denn eigentlich das Publikum sieht. Wieviel dabei herauskommt, läßt sich denken. Nichts klappt zusammen. Gruppirung und Anordnung machen einen mangelhaften Eindruck, die Farben stimmen mit einander, wie die der Lumpen auf einer geflickten Bettlerjacke, nirgends sind die richtigen Verhältnisse gewahrt, die Bühne ist weder ausgenutzt noch in angemessener Weise über ihre wahren Dimensionen getäuscht. Solch ein Anblick ist freilich nicht anmuthend und man kann es wieder Niemandem verdenken, wenn er lieber mit seinem Operngucker irgend ein sympathisches Gesicht fixirt, als dies Durcheinander betrachtet. Ein Regisseur muß entweder großes malerisches Talent haben oder es muß ihm ein Maler zur Seite stehen, der ihm mit seinem Rathe und seinem praktischen Blicke aushilft. So wie es jetzt meist getrieben wird, darf man sich freilich nicht verwundern, daß die Kritik bei jedem „Künstlerfeste", ja selbst bei lebenden Bildern, wie sie bisweilen in gesellschaftlichen Kreisen unter künstlerischer Mitwirkung gestellt werden, in Enthusiasmus geräth. Alles dergleichen müßte von Rechtswegen hinter der hergebrachten malerischen Bühnenwirkung zurückbleiben, so aber erstaunt man, hier auf einmal den Geschmack zu finden, den man dort sonderbarer Weise nicht vermißt hatte!

Das Bühnenbild ist indessen nicht nur ein lebendes, sondern ein lebendiges. In jedem Augenblicke verändert es sich mit der fortschreitenden Handlung. Auch in dieser Beziehung sind die Meininger ein unerreichtes Muster.

Man hat sie zwar nachgeahmt, allein das blose Schreien und Hantiren der Statisten macht noch nicht das Bühnenbild zu einem lebendigen. Vielleicht liegt hier die größte Schwierigkeit für die Regie, besonders dem classischen Repertoir gegenüber vor. Shakespeare z. B. rechnete auf das Bühnenbild gar nicht, das wir im Theater verlangen. Deshalb kann er seine Handlung mitten durch tosende Schlachten durchführen. Unsere deutschen Dichter haben, ohne an das reale Theater zu denken, den Britten vielfach nachgeahmt. So ist hier allerdings leicht ein „Zu viel" möglich, insofern nämlich die Poesie eigentlich nicht in ihren eigenen Schauplatz hineinpaßt. Aber gerade die Meininger haben mit dem größten Glücke auch diese Schwierigkeiten überwunden. Natürlich können die Ansichten im Einzelnen verschieden sein. Manches wirkt auch in der Probe minder eindringlich, als bei der Aufführung, und es ist vorgekommen, daß (wenigstens in Berlin) Einzelnes bei den späteren Aufführungen gemildert wurde, was beim ersten Male allzusehr aufgefallen war. Bewegungen müssen natürlich die Aufmerksamkeit weit mehr abziehen, als alle zur stummen Decoration gehörigen Dinge, weil man der Bühne gegenüber zu der Annahme berechtigt ist, daß sie absichtlich die Aufmerksamkeit erregen wollen.

Wenn der malerische Sinn für das ruhende Bühnenbild die letzte Instanz ist, so ist er es erst recht für das Bewegte. Alle Verwandlungen, die das Bühnenbild erleidet, sollen eine malerische Wirkung hervorbringen; jede Einzelgruppe, sowie das Gesammtbild müssen in jedem Momente derartig beschaffen sein, daß etwa eine Augenblicks-Photographie den künstlerischen Eindruck eines Gemäldes hervorbrächte. Die Pariser pflegen von derartigen Ausstattungsstücken Photographien für die Stereoscopen zu veranstalten; man braucht diese nur anzusehen, um zu merken, wie weit sie sich von dem aufgestellten

Ideale entfernen. Auf unseren deutschen Bühnen ist von der Erreichung desselben nun erst recht keine Rede. Wie ist das aber auch bei der Art und Weise, wie ein neues Drama einstudirt wird, überhaupt möglich? Viele unserer Schauspieler (was kann man da von den Statisten verlangen?) können in einem fremden Costüm nicht einmal dastehen, geschweige sich bewegen. Sie sind nie wirklich hineingewachsen. Dies könnte nur auf den Proben geschehen, aber selbst die Generalprobe hält man womöglich ohne Costüm ab. So entwickeln sich jene traurigen Figuren, die auf den meisten Bühnen als alte Römer oder als Leute der Renaissance herumlaufen, die am Zipfel ihrer Toga drehen, wie ein verlegenes Frauenzimmer an seinem Taschentuche, und denen der spanische Mantel wie ein beschnittener Bademantel um die Schultern hängt. Natürlich erfordern fremde Costüme einen eigenen Gang, eigene Armbewegungen. Ein Römer konnte sich nicht bewegen wie ein moderner Mensch im Frack, und in spanischen Schuhen und Kniehosen ist ein graziöser Gang weniger erläßlich, als bei unseren schlenkernden Beinkleidern. Nun aber gar die Gruppirungen, den Aufbau des ganzen Bühnenbildes! Die Direction meint, es sei genug, wenn Jedem ein, zwei Mal sein Platz angewiesen wurde, den Statisten werden die üblichen Telegraphenarm-Bewegungen beigebracht, im Uebrigen mögen sie sich nach dem Oberstatisten Abends richten. Natürlich laufen sie wie eine Heerde Hammel aus den Coulissen hervor, die Blicke flehentlich an den Rockzipfeln des Leithammels hängend. Maler und Bildhauer müßten sich entsetzen, wenn sie diese „Posen" einmal aufmerksam beobachteten! Ich glaube gern Alles, was man vom „sauren" Dienste am Hoftheater zu Meiningen erzählt, meine aber, es ist besser, daß es den Schauspielern sauer wird, als nachher dem Publikum. Mit 3—4 Proben läßt sich allerdings ein großes Drama nicht bezwingen, verwenden doch die Fran-

zosen mehr Zeit auf ein einactiges Vaudeville! Es will Alles überlegt und studirt sein. Dafür ist aber dann nachher auch das Schauspiel ein wirkliches Spiel zum Schauen, nicht eine mühselige, ängstliche Arbeit, von der man sich am liebsten abwendet.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch ein paar Worte über das sogenannte stumme Spiel sagen. Das stumme Spiel der einzelnen Schauspieler bietet am meisten den Anlaß dar, sich hervorzudrängen. Für gewöhnlich ist der Fortgang der Handlung beim Sprechenden, und auf diesen muß sich unsere Aufmerksamkeit concentriren. Erstreckt sich die Handlung auf eine Menge Personen, so wird selbst eine vielleicht übermäßige und fehlgegriffene Beweglichkeit der Nebenpersonen uns noch nicht so stören, als wenn die direct Betheiligten allzu lebhaft werden. Jene berücksichtigen wir von vornherein nur in zweiter Linie, während wir zwischen diesen unsere Aufmerksamkeit theilen, d. h. vom Einen auf den Andern lenken müssen. Es ist also am leichtesten, sie von dem abzulenken, der gerade zu derselben berechtigt ist. Damit soll nicht gesagt sein, daß dies immer der Sprechende ist, in vielen Fällen wird es gerade der Angeredete sein. Das Verhältniß ist dann das umgekehrte. Verwickelter wird die Sache, wenn mehrere Personen an der Handlung betheiligt sind. Soll der Zuhörer den Faden derselben nicht geradezu verlieren, so wird er unter keinen Umständen ganz von den Sprechenden abgelenkt werden dürfen. Es zeigt sich hier, wie überaus schwer gerade die Abgrenzung des sogenannten stummen Spieles ist. Man kann wohl im Allgemeinen sagen, daß es vom Mittelpunkte der Handlung zur Peripherie hin immer schwächer werden müsse, die Frage wird jedoch stets bleiben, wo der Mittelpunkt der Handlung zu suchen sei. Der selbstbewußte Schauspieler wird sich stets für diesen Mittelpunkt halten, und ohne Zweifel sündigt das Virtuosenthum nach dieser Richtung

hin am meisten. Man möchte den Beiden zuhören, die gerade mit einander sprechen, aber nun steht hinten im Winkel der berühmte Schauspieler, der nicht einen Augenblick seine Gliedmaßen und Gesichtsmuskeln ruhen läßt. Soll man ihn ansehen und überhören, was gesprochen wird? Oder soll man hinhören und nur nebenbei den Blick nach hinten schweifen lassen? Aber dann hat man dort den flüchtigen Eindruck eines halb und halb nutzlos zappelnden Menschen. Das Geheimniß eines schönen Zusammenspiels beruht nicht nur auf der gehörigen Theilnahme aller Spielenden, sondern auch auf der angemessenen Abdämpfung des stummen Spiels. Die Phantasie urtheilt, wenn sie unbefangen ist, instinctiv durchaus richtig, ob es gelungen ist, ein wahres Zusammenspiel herzustellen.

Aus Regeln heraus läßt sich allein überhaupt keine Kunst üben, auch nicht die der theatralischen Regie. Wer den Sinn für das Gesammte der Bühnenwirkung hat, der wird ganz von selbst das Richtige treffen: hier die Theilnahme steigern, dort das Spiel abdämpfen. Die Gesammtwirkung aber ist durchaus das Grundprincip der Meiningischen Darstellungen. Der Rahmen, in welchen dieselben gefügt sind, ist so fest, daß selbst Künstler, die anderswo als Virtuosen zu gelten gewohnt sind, denselben nicht zertrümmern konnten, sondern sich ohne Weiteres dem Gesammtbilde einfügen mußten. Damit erledigt sich auch die vielfach den Meiningern gegenüber gemachte Bemerkung, ihre Kräfte würden in einem andern Rahmen nichts leisten, und der Hinweis darauf, daß man doch an anderen Orten noch bessere Kräfte zur Verfügung habe. Der erste Satz ist gar kein Vorwurf; es ist so, als wenn Jemand einem Maler sagen wollte: „diese Deine Figur macht sich zwar auf Deinem Bilde vorzüglich, wenn man sie aber ausschnitte und in ein anderes hineinklebte, so würde sie ohne jede Wirkung sein". Und was helfen den anderen Bühnen ihre Talente, wenn sie in ihrer Ver-

einigung nicht dieselbe Gesammtwirkung hervorbringen? Es ist wahr, ein musikalisches Instrument klingt um so brillanter, je höher die Stimmung ist; aber was hilft der brillante Klang, wenn das Instrument verstimmt und kein Intervall mehr in Ordnung ist? Nicht einmal eine Tonleiter kann man darauf spielen! Es ist um die schauspielerische Genialität eine herrliche Sache. Wer wollte nicht das Genie eines Eckhof, Schröder, Ludwig Devrient noch heute verehren? Aber ein Theater kann nicht von vornherein auf die Genialität zugeschnitten werden, schon weil sich das ganze Personenverzeichniß schwerlich mit lauter Genies wird ausfüllen lassen. Auch bringt die schauspielerische Genialität dem Bühnenleben nur unter ganz bestimmten Bedingungen Segen, wenn sie nämlich gleichsam ihr Feuer und ihren Glanz nach allen Seiten hin vertheilt und Alles damit durchglüht und erwärmt. In solcher Weise mag dann der große Schauspieler Mittelpunkt des Spiels sein; er wird nicht sich, sondern alle Andern mit hervordrängen. Möglich, daß ihm dies auch einmal während eines kurzen Gastspiels gelingt, im Allgemeinen wird aber nur langjährige Einwirkung solche Resultate erreichen. Dies war in früheren Zeiten der Fall, und wenn große Namen einer Bühne ihren Glanz liehen, so geschah dies in dem eben gedeuteten Sinne. Ist es heute noch so? Gewiß nicht. Das Virtuosenthum ist keineswegs bereits überwunden; mag auch das Talent, welches es in seiner Blüthe auszeichnete, nur noch selten gefunden werden, die alten Ansprüche sind jedenfalls geblieben. Mit der Behauptung, daß anderswo größere schauspielerische Begabungen zu finden seien, ist deshalb gar nichts gesagt. Wenn jeder Mitwirkende seinen Platz ausfüllt, so ist Alles geschehen, was überhaupt verlangt werden kann. Uebrigens kann nur die böse Absicht leugnen, daß das Meiningische Theater stets über eine Menge hochbefähigter Kräfte verfügt hat. Allerdings hatte man

von manchem dieser Namen vorher kaum gehört; aber ist es nicht gerade ehrenvoll für eine Bühnenleitung, wenn sie Talente zu entdecken und auszubilden versteht? Herr Ludwig Chronegk z. B., der Director des Meininger Theaters, die rechte Hand des Herzogs, hatte bis kurz vor seiner Uebersiedlung nach Meiningen, soviel wir uns erinnern, als Komiker an einer Berliner Bühne zweiten Ranges gewirkt. Daß seine Fähigkeiten ihn zu Besserem bestimmten, hat er durch die That bewiesen, nicht nur als Director, sondern in einzelnen Rollen auch als Schauspieler, so als Trissotin in Molières gelehrten Frauen. Und ist nicht gar manches frühere Mitglied des Meiningischen Theaters mit Freuden von einer andern Bühne angestellt, hat es nicht hier den Beweis geführt, daß sein Talent auch in dem neuen Rahmen zur Geltung kam? In einer Zeit, wo die Heldenspieler so dünn gesät sind, hatte gar manches Theater Ursache, die Meininger um einen Nesper zu beneiden. Er ist doch wenigstens ein wirklicher Held und halb und halb ein Niemann des recitirenden Drama's, während die meisten modernen Heldenspieler auch im bildlichen Sinne Wattons anlegen müssen. Und vielerorts ist man gewiß nicht so verwöhnt, daß man nicht vor Darstellern wie Richard (der bewährte Regisseur), Nissen, Teller, Hassel, Pückert, ferner Frau Berg, Frl. Habelmann, Bittner, (früher auch Hellmuth-Bräm, Weilenbeck, Frl. Pauly) ꝛc. Respect haben müßte. Wenn wirklich die Meiningische Inscenirung die Poesie erdrückte, so müßte es, nebenbei gesagt, übrigens wunderbar zugehen, daß sie zu gleicher Zeit die schauspielerische Mittelmäßigkeit über ihr Niveau hervorhöbe! Jeder, der sich einmal ein wirkliches Ausstattungsstück aufmerksam angesehen hat, wird gefunden haben, daß gerade die Talentlosigkeit hier am unangenehmsten auffällt. Das Schlechte macht sich doppelt bemerkbar, wenn es mit etwas Tüchtigem zusammen-

gestellt wird, und wäre dieses auch selber nur die Arbeit des Theaterschneiders. Auch in Bezug auf die schauspielerischen Leistungen können wir deshalb den Meiningern nachrühmen, daß sie durchaus erfüllen, was ihr Princip von ihnen verlangt. Vom Principe aber, von der „Regel" gilt der treffliche Rath Hans Sachsens an Walther von Stolzing:

Setz' sie dir selbst und folg' ihr dann!

Allerdings giebt es auch falsche Regeln, falsche Principien. Wir glauben indessen, im Vorhergehenden bewiesen zu haben, daß die Principien der Meininger aus dem Wesen des modernen Theaters selbst abzuleiten sind, ja daß man hier zum ersten Male mit dem ernsten Drama auf dem modernen Theater Ernst gemacht hat.

Wir müssen nun einen Blick auf dieses selbst, auf das Repertoir* der Meininger werfen. Der erlauchte Förderer deutscher Kunst sieht sich nicht, wie einst Karl August von Sachsen-Weimar einer lebendigen Productivität gegenüber. Von allen Dächern predigen vielmehr die ästhetischen Weisen, mit der „Jambentragödie" u. s. w. sei es zu Ende, die dramatische Production solle die unmittelbare Gegenwart wiederspiegeln, nur im Lustspiel und im bürgerlichen Drama seien noch Lorbern zu erringen. Die Production richtet sich nach diesen Lehren; was in der Sphäre des höheren Drama's geschaffen wird, läuft zumeist entweder auf Dilettantismus heraus, oder es ist eine Reminiscenz an Dagewesenes (wie denn die Schiller'sche Manier noch immer von einigen cultivirt wird), oder endlich es sind erquälte Versuche, jene vermeintlichen modernen Kunstformen in ein poetisches und tragisches Gewand zu

* Fast sämmtliche von den Meiningern aufgeführten Dramen in ihren von dem betr. Urtext zum Theil bedeutend abweichenden und veränderten Bearbeitungen lehrt kennen das „Repertoir des Herzoglich Meiningenschen Hoftheaters". Officielle Ausgabe. Dresden. 1879. R. von Grumbkow. Hof-Verlagsbuchhandlung.

hüllen und zu verhüllen. So kann denn das Theater seine Aufgabe fürs Erste nur darin suchen, den ihm anvertrauten Schatz zu hüten. Aber nicht, indem es ihn vergräbt, sondern indem es ihn immer wieder flüssig macht; wie ich schon oben gesagt habe, die Meiningischen Darstellungen sind Aneignungen für das moderne Theater, sie verschaffen dem, was schon abgeblaßt war, auf den Bühnen gleichsam mit vergriffenen Werthzeichen coursirte, eine neue actuelle Bedeutung.

Die Besonderheit des modernen Theaters, das für den einen noch nicht existirte, auf welches der andere Dichter keine Rücksicht nahm, bringt es mit sich, daß diese Darstellungen stets Bearbeitungen sind. Was aber diesen Bearbeitungen zum höchsten Lobe gereicht, ist, daß sie, wie keine Anderen, den wahrhaft dichterischen Inhalt zu bewahren suchen. Mit welcher Willkür man selbst diesem gegenüber vielfach verfährt, ist bekannt. Gleiches kann man keiner der Meiningischen Bearbeitungen vorwerfen, einerlei, welchen Dichter sie betreffe. Und das Repertoir umspannt der Tradition des deutschen Theaters gemäß so ziemlich die ganze dramatische Literatur der neueren Zeit, mit einziger Ausnahme des spanischen Theaters! Am meisten hat mich diese Pietät bei einem unserer deutschen Dichter gefreut, bei Heinrich von Kleist.

Fast alle Werke dieses unglücklichen Dichters bieten gewisse Sonderbarkeiten dar. Die hergebrachten Bühnenbearbeitungen suchten dieselben auszumerzen, verwischten aber dadurch den Charakter der ganzen Stücke. Es geht mit einer Dichtung, wie mit einem organischen Gebilde, etwa einem menschlichen Körper. Nicht alle Gliedmaßen sind gleich schön gestaltet. Der Eine oder die Eine wäre vielleicht eine vollendete Schönheit, wenn sie eine andere Nase, der Andere, wenn er kleinere Füße, der Dritte, wenn er schönere Augen hätte. Aber wenn es im Evangelium auch heißt: „Aergert dich dein Auge, so reiß es

aus", so wird doch schwerlich in diesem Falle Jemand so verfahren und etwa sein natürliches Auge durch ein Glasauge ersetzen. So machen es aber manche Bearbeiter, welche die Dichter verbessern wollen.

Besonders das „Käthchen von Heilbronn" ist den Experimenten solcher Bearbeiter anheimgefallen. Allerdings ist Käthchens Nebenbuhlerin, die häßliche Kunigunde von Thurneck, welche sich durch Toilettenkünste in eine Venus verwandelt und so allen Männern das Herz verrückt, eine etwas unglaubwürdige Erscheinung, und Kleist hätte vielleicht besser gethan, wenn er seinem Stücke den ursprünglich märchenhaften Charakter gelassen, wo Kunigunde eine dämonische Wasserfrau war — ist doch auch das willenlos der Liebe folgende Käthchen, die vom Cherub beschirmte Jungfrau, die liebliche Träumerin unter dem Hollunderstrauch, halb und halb eine süße Märchengestalt. Auch daran hat man Anstoß genommen, daß Käthchen sich nachher als natürliche Tochter des Kaisers ausweist, weil dadurch allerdings ein etwas sonderbares Licht auf die Gestalt des sonst so rührend gezeichneten alten Theobald Friedeborn fällt. Indessen auch dies paßt zu dem märchenhaften Charakter: im Märchen verwandeln sich nun einmal die schönen Schäferinnen plötzlich in Prinzessinnen. Die Meiningische Bearbeitung ist dem Dichter treu geblieben, sie schrickt selbst nicht davor zurück, die ungeputzte Kunigunde wie „den schiefen Thurm von Pisa" über die Bühne schreiten zu lassen, denn wenn das Publikum an ihre Doppelgestalt glauben soll, muß es dieselbe auch einmal sehen. Der Versuch, dem gewiß die meisten Schauspielerinnen einen Mißerfolg vorausgesagt hatten, ist vollkommen gelungen. Freilich ist die Phantasie der bunten Ritterwelt gegenüber, welche die Meininger uns vorführen, doppelt willig. Wenn Käthchen dem Brande des Schlosses Thurneck, der mit unnachahmlicher Naturtreue dargestellt wird, entrinnt, so läßt man sich den

schützenden Cherub gern gefallen und gönnt ihr den Eintritt in die herrlich strahlende Welt, in deren Mitte der Kaiser beim Beginne des fünften Actes thront — vielleicht eins der schönsten Bilder, welche das Theater gesehen hat.

Weit ab führt uns Kleist's „Hermannschlacht", dieser flammende Hymnus patriotischen Zornes. Nicht mit Glacéhandschuhen packt der Dichter den Feind seines Vaterlandes an, sondern mit den scharfen Tatzen jenes Bären, den Frau Thusnelda auf den galanten Römer Ventidius hetzt. Zartbesaiteten Seelen ist dieser Bär etwas ungeschlachtet vorgekommen und man hat ihn aus dem Stücke entfernt — fast als wenn man bei einem Wappen das Wappenthier ausließe. Die Meininger halten sich wiederum an den Dichter, sie können es sich freilich erlauben, denn ihre alten Deutschen sind nicht die hergebrachten Bühnen-Tectosagen im Flausrock und Tricothosen, hier tritt uns lebendig jene Mischung der wilden Ursprünglichkeit mit der von fern hereinschimmernden Uebercivilisation entgegen; während der Eine das Fell des einheimischen Auerochsen trägt, besitzt der Andere Löwen- und Tigerfelle, die aus weiter Fremde der römische Händler in Germaniens Gaue gebracht. Man hat wohl gesagt, Kleist's Hermann sei kein wahrer Held, sondern nur ein verschlagener Intrigant. Aber die List ist die Waffe des Schwachen, und der Uebermacht gegenüber ist auch der Held schwach. Soll die Hermannschlacht zur vollen Wirkung kommen, so muß deshalb vor Allem die Macht Rom's uns in voller Anschaulichkeit entgegentreten, der imponirende Einzug des römischen Heeres in Teutoburg ist deshalb geradezu eine dramatische Nothwendigkeit. Und wieder wird das finstere Verhängniß, welches die Eroberer ereilt, nur dann den rechten Eindruck machen, wenn uns die ganze Wildheit des Teutoburger Waldes vor Augen geführt wird. Beides thut die Meininger Darstellung in vorzüglichster Weise; welch ein Gegensatz

zwischen dem übermüthigen Varus des zweiten Actes an der Spitze seiner sich für unbesiegbar haltenden Legionen und dem von Göttern und Menschen verlassenen Flüchtlinge, dem in der wilden Waldeinsamkeit die geheimnißvolle Allrune begegnet — dazwischen aber die herrliche Scene zwischen Marbod und Hermann's Boten, das furchtbare Nachtbild auf der Gasse von Teutoburg! Die Meininger haben übrigens eine andere Acteintheilung, als sie der Dichter bietet; sie legen die Scene bei Marbod und in Teutoburg in den dritten Act, als die, welche den Umschwung vorbereiten, und füllen den vierten Act mit der ganzen Peripetie aus, während bei Kleist die letzten Scenen der Teutoburger Schlacht in den fünften Act hineinspielen. Dieser beginnt bei den Meiningern vielmehr mit dem Nachspiel des deutschen Sieges zu Hause, mit der Rache der Thusnelda an Ventidius, woran sich dann die Heimkehr der Sieger schließt.

Das dritte Stück Kleist's, welches die Meininger auf dem Repertoire haben, ist der „Prinz von Homburg". Auch in diesem vollendetsten Werke Kleist's befindet sich eine vielangefochtene Scene. Der verurtheilte Prinz wird vom tiefsten Todesschauer erfaßt und fleht um sein Leben. Dies, meint man, zerstöre die Einheitlichkeit des Charakters, der Prinz sei in diesem Momente nur noch ein Feigling. Aber der wahre Inhalt des Stückes ist die Prüfung des Prinzen, er soll es lernen, sich selbst zu bezwingen. Die Größe dieser Prüfung wird uns aber nur dann klar, wenn wir die schlimmste Stunde derselben, den Schauer des Todes in seiner ganzen Größe kennen lernen, ganz abgesehen davon, daß nur unter dem Eindruck der in Rede stehenden Scene das herrliche Zwiegespräch zwischen Natalie und dem Kurfürsten seinen vollen Reiz auszuüben vermag. Mit Recht hat Paul Lindau darauf aufmerksam gemacht, daß es unrecht sei, im Prinzen nur den unbesonnenen Phantasten zu sehen. Die

Anfangs- und Schlußscene kommen mir wie wundersam schimmerndes Wolkenwerk vor, das sich theilt, um ein Bild klarster historischer Realität zu zeigen, und sich dann wieder sanft schließt. Diese beiden Scenen müssen deshalb vom poetischsten Zauber sein, während wir alles Dazwischenliegende eben in jener vollen Klarheit vor uns sehen wollen. Wem sind die Thaten des großen Kurfürsten, die ersten Ehren, welche Deutschland nach der entsetzlichen Schmach des dreißigjährigen Krieges errang, nicht ans Herz gewachsen? Gerade hier empfindet man eine doppelte Genugthuung, wenn Alles echt ist, vom großen Kurfürsten bis zum dienstthuenden Heiducken, vom Feldmarschall Derfflinger bis zum Hoffräulein, von der brandenburgischen und den eroberten schwedischen Fahnen bis zur Uniform des gemeinen Soldaten.

Unter den Nachahmern Kleist's ist Otto Ludwig einer der begabtesten, wenn er auch die Probleme seines Vorbildes ins Ungeheuerliche verzerrt. Die Aufführung des „Erbförsters" durch die Meininger ist deshalb bemerkenswerth, weil dieselbe Gelegenheit bot, das Princip ihrer Darstellung an einer von allem historischen Glanze weit abliegenden Dichtung zu prüfen, die nur in einem schlichten Försterhause Thüringens, in einer Dorfschenke und in den grünen Wäldern und unheimlichen Schluchten des Gebirges spielt. Gerade die intime, landschaftliche Poesie ist es hier, die ihren mildernden Schimmer über die Gewaltsamkeiten des Dichters ausbreitet und jemehr sie in der Inscenirung hervortritt, desto befriedigender wird das Stück wirken. Es stellte sich bei dieser Gelegenheit einmal wieder heraus, daß in der Kunst auch das Einfachste mit der größten Sorgfalt behandelt werden muß. An vielen Theatern allerdings meint man, das Einfache mache sich nur so von selber.

Aehnliches gilt von einem Stücke Grillparzer's, der „Ahnfrau", das gleichfalls auf dem Repertoir der Mei-

ninger steht. Die Ahnfrau ist die Ahnfrau der sogenannten Schicksalstragödien, wenn auch weit poetischer, als fast ihre gesammte Nachkommenschaft. Während hier das Schicksal fast immer an einen äußerlichen Gegenstand geheftet ist, was dann der Satyre Gelegenheit zu den Comödien von der „verhängnißvollen Gabel" und dem „Schicksalsstrumpfe" gab, ist es dort nur gleichsam der Fluch der Endlichkeit, der auf dem ersterbenden Geschlechte der Borotin in ihrem einsamen Schlosse liegt. Das Grausen dieses einsamen Schlosses, in dessen Gängen der Wind pfeift, in welchem jeder Schatten zum Gespenste wird, ist die poetische Atmosphäre, in welche die Darstellung das Stück rücken muß. Große Decorationskünste sind dazu nicht nöthig, aber Phantasie und Discretion. — In sonnigere Gegenden führt uns eine andere Dichtung Grillparzer's: „Esther", die leider nur ein Fragment geblieben ist. Hier bot sich allerdings dem Maler die Gelegenheit dar, seine Kunst und seine Kenntnisse zu zeigen; ist uns doch die assyrisch-persische Architektur, zwischen welcher Persiens Großkönige lebten, erst in letzter Zeit durch die Durchforschung der vorderasiatischen Trümmerstätte genau bekannt geworden. In ihrer ganzen Lebendigkeit zeigt uns die Bühne in „Esther" diese entschwundene Pracht, sei es in den lieblichen Gärten zu Susa oder im majestätischen Thronsaale des Großkönigs Ahasverus.

Die größten Gegensätze treten uns wiederum in der Inscenirung zweier moderner Dichtungen entgegen, der „Bluthochzeit" Albert Lindner's und des einactigen Drama's Björnstjerne Björnson's „Zwischen den Schlachten". Lindner's Stück hat eine durchgreifende Bearbeitung erfahren, wenn dieselbe auch nicht so weit gegangen ist, wie die eines andern berühmten Theaterdirectors, der das ganze rührende Schlußgespräch zwischen Karl IX. und seiner Schwester, die einzige lyrische Stelle der kraftvollen Tragödie, fortläßt. Auch die Geistererscheinung Saligny's

inmitten des wüsten Taumels der Bartholomäusnacht ist geblieben, obwohl die Kritik den Dichter mit Recht darauf aufmerksam gemacht hat, daß unserer Zeit jene Naivetät des Glaubens fehle, wie sie der Shakespeare's zu eigen war und dem britischen Dichter gestattete, den Geist von Hamlet's Vater mitten zwischen den Lebenden umherwandeln, (ja sogar in seinem Hausgewande, wohl gar Schlafrock, auftreten) zu lassen. Im Uebrigen ist gerade diese Scene der Bartholomäusnacht dramatisch und scenisch ein markerschütterndes Bild und führt uns mit ihrem Ausblick auf das brennende Paris einen jener entsetzlichen Momente der Geschichte vor Augen, wo alle Leidenschaften entfesselt und der Fanatismus weder auf göttliche noch auf menschliche Gesetze mehr Rücksicht nimmt, Momente, wie sie in der Weltgeschichte im Ganzen selten sind, wie sie aber gerade das lustige und doch so unselige Paris mehr als einmal erlebt hat. — Weit oben im Norden, in seinem Heimathlande Norwegen, spielt Björnson's Stück, zur winterlichen Zeit in einer einsamen Hütte des Gebirges, „Zwischen den Schlachten". Aber auch zwischen den Schlachten, in der stillen Hütte, herrscht kein Frieden; Halvard Gjäla und sein Weib Inga sind innerlich entzweit, weil Inga sich von ihrem Manne vernachlässigt glaubt. Halvard jedoch liebt sein Weib nach wie vor, aber in seinem Innern ist der Sinn des tapfern Mannes erwacht. Sein Vaterland wird von Zwietracht zerrissen, gegen den Priesterkönig Magnus kämpft König Sverre an, und Halvard's Herz schlägt für Sverre. Was soll er zwischen den Schlachten? er will in die Schlachten hinaus. König Sverre selbst bringt Beiden den Frieden und Inga heißt Halvard ihm dienen. Das kleine Stück vereinigt alle die poetischen Vorzüge, durch welche sich Björnson auszeichnet.

Wir kommen nunmehr zu den größten Thaten des Meiningischen Theaters, den Darstellungen von Stücken Schiller's, Molière's, Shakespeare's.

Zuerst Schiller's „Räuber". Kein Drama des Dichters ist so verschiedentlich für die Bühne bearbeitet, wie diese erste seiner Dichtungen. Der Dichter selbst und Andere haben sich daran gemüht; ja, als die Räuber zuerst in Berlin aufgeführt wurden, meinte die damalige Kritik, das Hauptverdienst an dem durchschlagenden Erfolge sei eigentlich nicht Schiller, sondern dem geschickten Bearbeiter, Herrn Plümicke, zuzuschreiben. Das Drama hatte für Schiller's Zeitgenossen, soweit dieselben die Bühnencensur handhabten, zu viel Anstößiges. Die Räuber sind ein durchaus revolutionäres Drama, wie es schon das Motto der ersten Auflage „In tyrannos" beweist, und wenn die französische Revolution Schiller'n einen Bürgerbrief übersandte, so hatte sie dem Dichter der Räuber gegenüber Recht. Bei der ersten Aufführung schon ward deshalb die Abänderung getroffen, daß das Stück nicht in der unmittelbaren Gegenwart, sondern zur Zeit des „ewigen Landfriedens", zur Zeit Kaiser Maximilians I. spielte. Damit ward natürlich das ganze darin lodernde Feuer gegenstandslos; Karl Moor's titanenhafter Drang erscheint durchaus unverständlich und Franzens encyclopädistisch-materialistische Skepsis hat erst recht keinen Sinn. Die Meininger haben daher mit Recht das zeitgemäße Costüm hergestellt. Erst jetzt verstehen wir den Dichter, können seinen Helden begreifen, fassen den Gang der Handlung. Wie dieses Costüm wirkt, kann man außerdem recht an den herrlich arrangirten Scenen sehen, wo die Räuberbande auftritt. Da ist nicht nur allerhand Gesindel zusammen, da treffen wir durchgegangene Studenten, desertirte und entlassene Soldaten aus den damaligen preußisch-österreichischen Kriegen, kurzum eine Gesellschaft, wie sie sich damals wohl zusammenfinden mochte, so daß der Gedanke, den Karl Moor faßt, selber so zu sagen durchaus zeitgemäß erscheinen muß. Besonders hinweisen möchte ich auf die beiden ungemein wir-

kungsvollen Scenen der Befreiung Roller's und des Lagers an der Donau, wo Karln angesichts der schönen vom Abendrothe übergossenen Natur zum ersten Male wieder das Bewußtsein seiner Lage kommt und in jenen wehmüthigen Seufzer ausbricht: „O all' ihr Elysiumsscenen meiner Kindheit, werdet ihr nimmer zurückkehren!" Was die Bühnenbearbeitung betrifft, so hält sich dieselbe theilweise an die sogenannte „Mannheimer", bei welcher der Dichter selbst mitwirkte, und bewahrt mehr vom ursprünglichen Texte, als irgend eine der bisherigen. Es gilt dies besonders vom fünften Acte, der natürlich gleichfalls beträchtliche Kürzungen erfahren hat, und in welchem die Scene des Pastors Moser fortfällt, der aber im Uebrigen, was Ausgang der Hauptpersonen betrifft, sich genau der Redaction der Schiller'schen Gesammtausgabe anschließt. Auch Amalien's Rolle ist in der Meiningischen Bearbeitung weit wirkungsvoller; mit feinem Tacte hat man ihr jene beiden Lieder (wenigstens bruchstückweise) gelassen, die in ihrer Ueberschwänglichkeit so charakteristisch für die jugendlich-sentimentale Gestalt der Geliebten Karl's sind.

In „Fiesko" hat der stürmische Drang des Dichters, der in den Räubern noch so „allgemein wie möglich" sich hielt, eine bestimmte Färbung angenommen. Der Held dieses republikanischen Schauspieles ist indessen nicht der einzig wahre Republikaner desselben, Verrina, der vielmehr geradezu als eine abstoßende Gestalt gelten muß, sondern Fiesko, der cäsarisch geartete Jüngling. Was die Charaktere anbelangt, so braust in ihnen noch derselbe schäumende Jugendsaft, wie in denen der Räuber, und so historisch Schiller sein wollte, diese titanische Ueberschwänglichkeit paßt im Grunde weit eher ins achtzehnte, als ins sechszehnte Jahrhundert. Indessen offenbart sich doch auf der andern Seite schon hier der historische Sinn des Dichters und die Inscenirung wird, schon ohne es selber zu wollen, dem historischen noch mehr Nachdruck geben, um so mehr,

wenn sie, wie die Meiningische, das Stück in ein glänzendes, farbenprangendes Zeitgemälde umgestaltet.

Wenn in irgend einem Stücke die Landschaft mitspielt, so ist es in Schiller's „Tell". Nicht genug kann man den schauenden Genius bewundern, der alles das so deutlich, so genau in seiner örtlichen Individualität zu schildern wußte, was er nie mit leiblichen Augen gesehen. Wie herrlich ist in dieser Beziehung gleich der Anfang des Stückes, die lyrische Ouverture, die uns mit ihrem Zauber entführt zwischen Berge, Wälder und Seen, über welche dann der brausende Sturm hereinbricht, der graue Thalvogt, gleichsam ein Symbol jenes andern Sturmes, der auch durch diese Thäler dahinwogt und alle Freiheiten des Landes zerstören will; in diesem Wetter aber erscheint ein Opfer dieses andern Sturmes, hinter ihm her die Schergen der Tyrannei; doch Niemand will ihn retten, Niemand hat den Muth, mit ihm ins schwanke Schifflein hineinzusteigen und ihn über die schäumenden Fluthen hinüberzurudern ans rettende Ufer, bis der Tell kommt und schlicht und stark die That vollbringt. So wird uns gleich in der ersten Scene der ganze Inhalt des Stückes angedeutet. Doch wenn die Räuber ein Drama der Revolution waren, so ist Tell das Drama der gesetzlichen Freiheit; das wieder ist das Hochbedeutungsvolle der Scene auf dem Rütli, wo die Eidgenossenschaft gegründet wird. Nicht eine düstere Verschwörung zeichnet uns hier der Dichter, absichtlich verleiht er dieser Scene etwas ungemein Friedliches, ja Idyllisches, und läßt schließlich, als die Eidgenossen still, wie sie gekommen sind, wieder von dannen gezogen, über dem stillen See einen Mondregenbogen sich aufbauen. Wie poetisch wirkt diese Scene in der Meiningischen Darstellung, welch' eine Romantik breitet sich über die einsamen Gebirge und den blauen See, wenn jenes träumerische Phänomen der Nacht wie ein liebliches Friedenszeichen seine schimmernde Brücke

über die Fluthen spannt! Und wie ergreifend nimmt sich dagegen die erste Scene des Stückes aus: die Wolken, die über die Berge jagen und ihre Schatten in den See fallen lassen, die niederzuckenden Blitze, die tosenden Wogen. Auch das darf nicht unerwähnt bleiben, daß die Meininger zum ersten Male die hohle Gasse bei Küßnacht zu einer wirklichen hohlen Gasse machen, durch welche Geßler dahergeritten kommt, während bei den meisten Inscenirungen nichts von dem engen und gebirgigen Charakter des Schauplatzes zu spüren ist, welcher doch gerade der ganzen Situation ihre Färbung geben soll. Von hoher Bedeutung ist auch die Scene des Apfelschusses, das eigentliche Drama im Drama: dies ist eine jener Scenen, in welcher nicht nur die Einzelnen, sondern wo die Masse, die gleichsam mit unter Tell's Vergewaltigung leidet, mitspielt.

Während das Meiningische Repertoir sich von allen Erzeugnissen der modernen französischen Literatur frei hält, macht es eine Ausnahme mit dem größten aller französischen Classiker, mit Molière. So viel Glänzendes der französische Geist hervorgebracht hat, Molière ist auch noch heute der größte Dichter Frankreichs. Unter den französischen Poeten nimmt er eine ganz besondere Stellung ein, und nichts wäre verfehlter, als wenn man ihn nur als einen hervorragenden Lustspieldichter betrachten wollte. Man möchte vielmehr den paradoxen Ausspruch thun, daß Molière der einzige wahrhaft tragisch fühlende französische Dichter sei. Er verspottet die Nichtigkeiten seiner Zeit, aber nicht mit kaltem Hohne, sondern mit einem gewissen Mitgefühle. Der Narrheit der Gegenwart gegenüber sieht er sein Ideal in der Vergangenheit, wie denn der Menschenfeind die guten alten Zeiten lobt und Dichterlingen von heute mit ihrem gespreizten Wesen die schlichten Weisen von ehedem entgegenhält. Es scheint beinahe, als ob ein solcher Zug von der Physiognomie des echten komischen Dichters unzertrennlich: sehen wir doch

auch den großen Athener Aristophanes seinen Zeitgenossen stets die Vergangenheit vor Augen halten und ihn selber nach ihr sich zurücksehnen. Giebt es ein lustigeres Stück als „die gelehrten Frauen", diese ausgelassene Verspottung des Blaustrumpfthums, der geistreichen Künstelei und des gelehrten Dünkels? Wer lacht nicht aus vollem Herzen, wenn die beiden eingebildeten Tröpfe, die Herren Trissotin und Vadius, mit einander in Zank gerathen! Wenn aber der arme Chrisal sein Leid klagt, so wird es Einem doch wehmüthig um's Herz:

Zu uns'rer Väter Zeit ward ander Wort gelehrt,
Man sagte, eine Frau sei dann am meisten werth,
Wenn ihre Wissenschaft nur so weit eben reicht,
Daß sie den Rock vom Beinkleid unterscheide leicht.
Damals, da las man wenig, aber lebte gut,
Der Frauen Bücher waren Zwirn und Fingerhut;
Wenn sie auch nicht gelehrt sich unterhalten hatten,
Verstanden sie dafür, die Töchter auszustatten.

Daß übrigens Molière's Satyre wirkliche Schäden traf, geht aus der Notiz hervor, daß Molière den berühmten Streit zwischen Vadius und Trissotin selber zwischen zwei damaligen aufgeblähten Gelehrten erlebt haben soll. Bemerkt muß werden, daß das Original, wohl dem hergebrachten Schema zu Liebe, fünf Acte hat; die Meiningische Bearbeitung zieht die beiden letzten mit geringen Kürzungen zusammen.

Molière's „eingebildeter Kranker" ist im Grunde auch eine tragische Figur; oder ist es nicht tragisch, daß wir Menschen uns um unser armes Leben so sorgen müssen? Das Lustspiel ist bekanntlich Molière's letztes Stück, in welchem der Dichter so zu sagen seinen Geist aushauchte. Nichts war ihm mehr zuwider, als der gelehrte Schwulst der damaligen Aerzte. Er rühmte sich oft, daß er keine der ihm verschriebenen Arzeneien zu gebrauchen pflege, und der Spott gegen die Doctoren Purgan und Diafoirus Vater und Sohn kam ihm so recht aus dem

Herzen. Der eingebildete Kranke ist ursprünglich eine sogenannte Comédie-Ballet, d. h. ein Lustspiel, bei welchem zum Beginne und Schlusse, sowie in den Zwischenacten, anstatt daß der Vorhang fiel, Ballete, auch wohl mit Poesie verbunden, stattfanden. Ein Schäferspiel eröffnet das Stück, eine Nymphe klagt, daß gegen die Leiden der Liebe die Aerzte doch kein Mittel wüßten, und leitet so ziemlich gewaltsam zum Stücke über. Auch der erste und zweite Zwischenact sind mit solchen, der Handlung durchaus fern liegenden Pastoralen ausgefüllt, nur das Schlußspiel paßt besser zur Handlung. Hier wird nämlich Argan in den medicinischen Wissenschaften examinirt und dann feierlich zum Doctor promovirt, Alles im sogenannten maccaronischen Latein, einem Gemisch aus Latein und lateinisch geformtem Französisch:

Vivat, vivat, vivat, vivat, cent fois vivat,
Novus doctor, qui tam bene parlat,
Mille, mille annis et manget et bibat,
Et seignet et tuat!

(Hundert Mal lebe der neue Doctor, der so gut spricht, tausend Jahre hindurch esse er und trinke er, und lasse zur Ader und bringe um!)

Molière nun spielte den Argan selbst. Als man das Stück zum dritten Male geben wollte, fühlte der schon längst lungenleidende Mann sich kränker als gewöhnlich; auf die Mahnung seiner Freunde, der Bühne fern zu bleiben, antwortete er: „Was würden dann die armen Arbeiter machen? Ich würde es mir vorwerfen, wenn ich ihnen auch nur einen Tag nicht ihr Brod verschafft hätte“. Er führte seine Rolle auch durch; bei jener Schlußceremonie jedoch ergriff ihn, als er das Wort „Juro“ sprechen mußte, ein heftiger Anfall von Husten, den er vergebens unter Gelächter zu verstecken suchte. Man brachte ihn nach Hause, er bekam einen Blutsturz und bald war es mit dem Leben des Dichters zu Ende.

Es versteht sich von selbst, daß man den „eingebildeten Kranken“ nicht mehr in seiner ursprünglichen Form

geben kann; diese pastoralen Ballete widersprechen unserm Geschmack; selbst die groteske Doctorprüfung des Schlusses würde uns mehr überraschen als erfreuen. Die Meininger haben indessen wenigstens das Eine beibehalten, daß der Vorhang während der beiden Zwischenacte nicht fällt: während der kurzen Pause macht sich Toinette, dieses Ideal der schnippischen Kammerkatzen, auf der Bühne zu thun, stäubt ab, bringt Alles hübsch in Ordnung, kurzum, zeigt sich in ihrem eigentlichen Berufe.

Wir haben nun noch die Shakespeare'schen Dramen zu betrachten. Unter diesen ist es vor Allem „Julius Cäsar", der den Meiningern nicht nur in Berlin, sondern überall gleichsam im ersten Ansturm den Sieg gewonnen hat. Unter allen Shakespeare'schen Dramen spiegelt wohl keines den Geist der Geschichte so getreu wieder, wie Julius Cäsar. Gerade in dem, was man dem Stücke als hauptsächlichsten Fehler vorwirft, liegt seine Größe. Ein Voltaire würde einen „Cäsar" mit dem Tode seines Helden geschlossen haben: wir hätten dann eine gewöhnliche Verschwörungstragödie vor uns. In der Geschichte war indessen die Rolle Cäsar's mit seinem Tode keineswegs ausgespielt: die Dolchstöße der Verschworenen trafen nur seinen Leib. Seinen Geist konnten sie nicht treffen und dieser bereitete ihnen das Verderben. Wie großartig hat der Dichter die Anecdote ausgenutzt, daß kurz vor der Schlacht bei Philippi dem Brutus Cäsar's Schatten erschienen sei und ihm seinen nahen Untergang verkündet habe! Freilich waltet in Folge dessen ein eigenthümliches Verhältniß zwischen den Hauptpersonen. Shakespeare's Cäsar liebt es, den Mund ein wenig voll zu nehmen und sticht so unvortheilhaft gegen den einfachen Brutus ab, der ohne Zweifel die am meisten sympathische Figur des Drama's ist. Daß trotzdem Shakespeare in den Verschwörern nicht Freiheitshelden sah, wie etwa die Männer der französischen Revolution, ist klar. Hätte er über-

haupt ein Urtheil abgeben müssen, es wäre wohl nicht viel anders ausgefallen, wie das des Dante, der Brutus und Cassius in die tiefste Hölle zum Verräther Judas verstößt. — Auf den Julius Cäsar gründet sich vor Allem der Ruhm der Meininger wegen des Arrangements der Massenscenen. Allerdings hatte man wohl vor ihnen Scenen wie die Ermordung Cäsar's, noch mehr wie die Leichenrede des Antonius und der sich hieran knüpfende Aufruhr kaum erlebt. Nur sie konnten es wagen, der Rede des Antonius noch die kurze Scene des Poeten Cinna folgen zu lassen. Hier ist der Dichter nicht nur für die moderne Bühne gewonnen, sondern er hat eine bedeutende Steigerung seiner Wirkung auf derselben erfahren. Auf Shakespeare's Bühne konnte diese Scene kaum einen andern Eindruck machen, als den eines angehängten Revolutions-Genrebildes. Bei den Meiningern tritt sie uns als der sofort zur That werdende Aufruhr entgegen; dieser äußert sich in seiner ganzen Wildheit vor unseren Augen, weshalb sie denn auch die Worte des Antonius:

Unheil, du bist im Zuge

erst nachher folgen lassen und damit den Act schließen. Ebenso großartig in scenischer Hinsicht ist die Schlacht bei Philippi. Schlachtendarstellungen haben nicht nur ihre großen Schwierigkeiten, sondern verunglücken meist, auch der besten Regie. Hier aber ist es gelungen, eine geradezu furchtbare Wirkung zu erreichen, indem angenommen wird, die Schlacht tobe hinter der Bühne und nur einmal brandet so zu sagen eine Woge derselben aus den Seitencoulissen auf die Bühne. Weil man sich nun diese schreienden, wüthenden, kämpfenden Menschenknäuel ins Unendliche gleichsam fortgesetzt denken kann, so hat der Anblick etwas Glaubwürdiges und man empfindet eine wahrhafte Beängstigung, die natürlich den Eindruck aller weiteren Vorkommnisse auf das Gewaltigste erhöht.

Der „Kaufmann von Venedig“ ist auch ein Stück, an welchem die Weisheit moderner Dramaturgen ihren Witz geübt hat. Gar Mancher hält im Innersten den letzten Act für überflüssig und schlösse am liebsten mit der Gerichtsscene. Aber gerade die Weisheit des Dichters zeigt sich darin, daß er nach allem dem Wilden und Grotesken, das er uns gezeigt, seinem Drama diesen milden, gleichsam musikalisch verklingenden Ausgang giebt. Freilich muß uns auch hier die Scene helfen. — „In solcher Nacht“ wirkt nur, wenn es wirklich eine zauberische Nacht ist, die sich vor uns aufthut, eine italienische Nacht, mit dem Ausblick auf Portia's schimmernden Palast, in welchem Antonio nun nach allen seinen Leiden Ruhe finden wird.

Zu den Stücken, die uns heute am meisten befremden, gehört das „Wintermärchen“. Nicht deshalb, weil es gleichsam in zwei Theile zerfällt und der Phantasie zumuthet, die in der ersten Hälfte geborenen Kinder in der zweiten als erwachsene Menschen hinzunehmen; nur die dramaturgische Pedanterie kann der herrlichen Poesie dieses dramatisirten Märchens gegenüber daran Anstoß nehmen. Worein wir uns nicht finden können, ist die wunderliche geographisch-historische Willkürlichkeit, mit welcher der Dichter verfährt. In demselben Stücke spricht er vom Orakel zu Delphi und von Giulio Romano, Böhmen läßt er gar am Meere liegen. Es liegt auf der Hand, daß hierbei eine gewisse Absicht gewaltet hat. Wann Giulio Romano lebte, wird Shakespeare wohl gewußt haben, ebenso, daß es zu dessen Zeit nicht mehr Sitte war, das Orakel zu Delphi zu befragen. Er wollte die etwas unglaubliche Handlung eben in eine unglaubliche Welt versetzen. Das „Wintermärchen“ ist ein Märchen, aber es enthält im Grunde nichts Märchenhaftes; weder Feen noch Geister, auch nicht die kleinste Zauberei kommt darin vor, vielmehr wird angenommen, daß Alles sehr natürlich zugeht. Und doch gehört viel dazu, um sich

einreden zu lassen, daß Hermione in den langen Jahren der Verborgenheit nicht gealtert ist, daß Leontes seine lebendige Frau so lange für eine Statue hält u. s. w. Um das Alles für wirklich zu halten, muß man viel Phantasie und wenig Kritik besitzen, und das geographisch-historische Durcheinander ruft dem Zuschauer gleichsam zu: „Du siehst, wie kritiklos ich verfahre, ich verbitte mir aber auch deinerseits jede Kritik.“ Die deutschen Romantiker hatten dies wohl begriffen; sie wollten auch ihr Publikum in eine etwas unglaubliche Welt versetzen, liebten außerdem die Kritik sehr wenig, und so war ihnen das Wintermärchen ein Muster wahrer romantischer Dichtung, wie denn Tieck's „Kaiser Octavianus“ demselben durchaus nachgebildet ist.

Wie soll man das Wintermärchen darstellen? Gewiß ein schwieriges Problem. Zu Shakespeare's Zeit war das Gemisch von Alterthum und Neuzeit keineswegs so auffällig, wie jetzt. Die großen Maler der Renaissance stecken fast alle die Vergangenheit in das Costüm der Gegenwart, zudem war auch Shakespeare's Bühne von irgend welchem historisch genauen Costüm wohl überhaupt keine Rede. Dingelstedt hat sich die Sache leicht gemacht, Böhmen in Arkadien verwandelt und die Handlung ins Alterthum verlegt. Dabei kommt indessen der lustige Theil des Stückes zu kurz, da derselbe ein entschieden unclassisches Gepräge hat. Die Meininger haben sich an das Zeitalter des Dichters gehalten und die Costüme der italienischen Renaissance für Leontes und die Seinen gewählt, während Polyxenes ein einigermaßen slavisches Costüm trägt, als König von Böhmen. Den märchenhaften Charakter des Stückes lassen sie besonders in der Schlußdecoration, Paulina's Garten, hervortreten. Das Orakel zu Delphi und Giulio Romano sind nebeneinander stehen geblieben. Die Scene des Gerichtes über Hermione ist (wie bei Dingelstedt) auf den Markt gelegt und bietet ein farbenreiches, eines Oswald Achenbach durchaus

würdiges Bild dar. Vortrefflich ist auch, daß die Zwischenrede der Zeit beibehalten wird, nur daß sie nicht als Epilog des dritten, sondern als Prolog des vierten Actes erscheint. Es läßt sich natürlich über sehr viel streiten. Mancher wird z. B. gegen die herrliche Decoration, welche uns von Leontes' Palast aus die Trümmer von Taormina zeigt, einwenden, daß dadurch das Orakel zu Delphi noch unglaubwürdiger werde, weil der Anblick dieser Trümmer des Alterthums in uns nothgedrungen den Gedanken anregt, daß dasselbe und mit ihm das Delphi'sche Orakel, längst vorüber sind; vielleicht könnte man auch, wie auf gewissen Bildern der Renaissance, ein Durcheinander in den Costümen für angemessen halten, obgleich noch zu untersuchen wäre, ob unser Publikum dasselbe ertragen würde. Kann man hierüber zweifeln, so wird man sich desto aufrichtiger an der Darstellung der Scenen in Böhmen erfreuen. Zwar giebt es Kritiker, welche meinten, diese Freude gelte weniger Shakespeare, als vielmehr der Ausstattung. Indessen hat doch Shakespeare alle diese Tänze und Gesänge vorgeschrieben und wenn irgend etwas auch schon zu seiner Zeit gewissenhaft dargestellt wurde, so waren es sicherlich die Tänze und Rüpelscenen. Mußte er sich doch auch, ohne daß er es wollte, gefallen lassen, daß in den Zwischenacten ein Gig oder dergleichen eingelegt wurde, der zur Handlung nicht in der geringsten Beziehung stand, was dann doch selbst Molière's Zuschauer nicht ganz bei seinen Ballet-Zwischenspielen vermissen wollten. Uebrigens könnte man auch diese lustigen Zuthaten damit rechtfertigen, daß der Dichter unsere Phantasie, der er bis dahin ein durchaus consequent entwickeltes Drama vorgeführt hat, in die nöthige Stimmung für den Ausgang des Ganzen versetzen will. Zu meinen aber, dergleichen Lustigkeiten seien der Shakespeare'schen Poesie unwürdig, verräth eine solche schulmeisterliche Anschauung und Prüderie, daß man damit nicht weiter rechten kann.

Auch in „Was ihr wollt“ ist gar Vieles von solcher Ausgelassenheit, daß es an eine Posse erinnert und daß man es jener Theorie zufolge eigentlich weglassen müßte. Vielleicht dachte das Publikum so, welches dieses herrliche Lustspiel bei seiner ersten Aufführung auf der Berliner Hofbühne in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts auszischte. Wie viele haben sich seitdem nicht nur an der Gravität des einfältigen Malvolio und an den Späßen der fröhlichen Maria, sondern selbst an den Derbheiten der rülpsenden Junker erfreut, trotzdem daneben die zarteste Poesie und ein zarterer Liebhaber, als der Herzog —

Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist
Spielt weiter!
O, sie beschlich mein Ohr dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
Und Düfte strahlt und giebt —

kaum denkbar ist.

Damit hätten wir dem Leser einen Ueberblick über das Meiningische Repertoir gegeben. Auch noch einige andere Stücke sind hin und wieder vorgeführt, so Iffland's „Jäger“, ferner „Sixtus V.“, in welchem das Rom der Renaissance und der Pomp der katholischen Kirche meisterhaft zur Anschauung gebracht wurde, so des Norweger Ibsen's „Kronprätendenten“, ein historisches Gemälde aus der mittleren Zeit der Geschichte Norwegens; indessen sind diese Stücke im Ganzen nur selten gegeben worden.

Ueberblicken wir zum Schluß die genannten Dramen noch einmal, so leuchtet ein, daß alle diese Inscenirungen einen historischen Charakter tragen. Höchstens wäre der „Erbförster“ auszunehmen, wo indessen an Stelle des historischen der locale Charakter getreten ist. Dies geschichtliche Wesen macht sich aber in doppelter Weise geltend. Einmal knüpft es an die Zeit an, in welcher der Dichter lebte. So in den Lustspielen Molière's, so in „Was ihr wollt“, ja selbst im „Wintermärchen“. Zum zweiten entspringt

es aus dem Inhalte des Stückes selbst. Im ersten Falle erscheint nur uns das Drama als historisch, den Zeitgenossen dagegen war es ein Bild der Gegenwart. Wenn unsere Phantasie berechtigt ist, vom Standpunkte unserer Zeit aus an die Darstellungen wirklich historischer Stücke die Anforderung historischer Treue zu stellen, so liegt bei denen der ersten Gattung vom allgemein-ästhetischen Standpunkte aus kaum eine solche Nothwendigkeit vor, und an und für sich ist gewiß Nichts gegen die Begründer unseres Theaters, wie Schröder, einzuwenden, welche Dramen von Shakespeare und anderen ältern englischen Dramatikern zeitgemäß umarbeiteten, ja selbst den Hamlet so „allgemein menschlich“ auffaßten, daß sie ihn im Costüm des achtzehnten Jahrhunderts spielten.

Wir wissen indessen heute, daß auch das allgemein Menschliche stets historisch bedingt ist, falls es nicht von allem Geschichtlichen losgelöst wird. Soll daher die Dichtung selbst, wie sie der Dichter dachte, dem Wesen der modernen Bühne gemäß, uns im Scheine der Wirklichkeit sich zeigen, so wird sie dies nur als bestimmtes historisches Bild können. Innerhalb gewisser Grenzen haben deshalb Diejenigen Recht, welche den modernen Dichter auf die Schilderung der Gegenwart beschränken wollen. Hier wird die Bühne bei jedem Anlaß ein dem Zuschauer bis ins Kleinste verständliches historisches Bild liefern können. Es fragt sich nur, ob die Poesie sich mit dieser Beschränkung begnügen soll. Daß ich diese Ansicht durchaus verwerfe, habe ich schon oben gesagt. Beruht nun aber das Wesen unserer Bühne auf dem historisch bestimmten Bühnenbilde, so ist der Schluß unabweisbar, daß die Zukunft derselben, so weit sie nicht von der unmittelbaren Gegenwart in Beschlag genommen wird, dem historischen Drama gehört. Aber existirt dies nicht schon? Ich meine, gerade die Meininger legten dar, daß wir diese Frage mit „Nein“ beantworten müssen. Denn so sehr sie im

Rechte sind, so will sich diesem Rechte der Dichter oft nur schwer beugen. Wenn „Julius Cäsar" stets als die hervorragendste Leistung der Meininger gepriesen wird, so ist dies an und für sich ungerecht, denn derselben stehen andere Inscenirungen ebenbürtig zur Seite. Indem aber der die Jahrhunderte überflügelnde Genius Shakespeare's gerade in diesem Drama eine Größe der geschichtlichen Anschauung offenbart, von der sich seine Zeit nichts träumen ließ, geht dasselbe am Harmonischsten in die moderne Darstellung auf. Ihm zur Seite steht in dieser Beziehung höchstens der „Prinz von Homburg"; und wenn das Publikum vielleicht nicht überall in gleicher Weise von der Dichtung Kleist's hingerissen wird, so liegt dies nur daran, daß zum Genusse derselben ein weit feineres Verständniß erforderlich ist. In allen anderen historischen Dramen, in „Fiesko", „Esther", „Zwischen den Schlachten", der „Hermannschlacht", selbst im „Tell" bleibt stets so zu sagen ein unaufgelöster Rest; der Dichter hatte eben nur das historische Gewand gewählt, seine Ideen dagegen liegen außerhalb der geschichtlichen Periode, die er darstellt.

Dieser Zwiespalt enthält indessen keinen Tadel für die Meininger. Wäre er nicht vorhanden, so würde nicht abzusehen sein, wie ihr ganzes großartiges Streben schließlich auf die poetische Productivität irgend einen Einfluß haben könnte, und gewiß wäre ihm ohne die Möglichkeit eines solchen die beste Ehre genommen! Niemand kann freilich wissen, ob sich diese Productivität regen wird, aber wer nicht am geistigen Leben seiner Nation verzweifeln will, muß an dieser Hoffnung festhalten. Nichts erreichen heißt zudem niemals, daß Nichts zu erreichen gewesen wäre. Das Ziel ist stets da, auch die Gelegenheit, aber diese wird entweder verfehlt oder die Kräfte sind zu schwach, sie zu benützen. Deshalb ist es die Aufgabe dessen, der es mit den edelsten Gütern der Nation ernst

meint, stets und immer wieder auf eine solche Gelegenheit hinzuweisen. Unsere Zeit ist vornehmlich die des geschichtlichen Denkens, so muß auch das Dichten geschichtlich sein. Diesem Ideale gegenüber fällt mir bei den Meiningern stets das vorige Jahrhundert ein, jener Moment, von dem ich im Anfang dieser kleinen Schrift gesprochen habe. Damals half das Theater sich selbst, auch fand es sich selbst weit eher, als es die ihm gemäßen Dichter fand. Der Unterschied zwischen sonst und jetzt ist nur der, daß damals die Nation dem Subjectiven zugewandt war, weshalb die Regeneration vom Schauspieler ausging, heutzutage der objective Sinn vorherrscht und deshalb die Reform von der Bühne als solcher ausgeht. Damals der Charakter, heute die Situation. In der Musik beruht die stattgehabte Umwälzung genau auf denselben Gegensätzen. Damals die Gesangsnummer, heute das Drama, damals das begleitende, jetzt das symphonische Orchester.

Es würde zu weit gehen, wenn ich mich auf diese Fragen näher einlassen wollte. Nur darüber möchte ich noch ein paar Worte sagen, was das Beispiel der Meininger unserm äußern Theater bedeuten sollte.

Richard Wagner bezeichnet einmal als den schlimmsten Feind der theatralischen Kunst den Abonnenten. Der Abonnent ist indessen vielfach verschwunden, ohne daß durch sein Ausbleiben die Sache besser geworden wäre. Allerdings hat Wagner insofern Recht, als der Abonnent die Schuld an der styllosen Mannigfaltigkeit unseres gewöhnlichen Repertoirs legt und ihm zu Liebe in Deutschland sowohl die gewissenhaften Einstudirungen abgekommen, als auch die meisten Theater verhindert sind, sich irgendwie zu concentriren. Wenn das Meininger Theater nebenbei auch eine Oper halten sollte, wenn außerdem die Vorstellungen nur in der Stadt Meiningen selbst stattfänden, so würde entweder Schauspiel und Oper gleich schlecht sein müssen oder die Kosten stellten sich so

hoch, daß auch der kunstbegeistertste Fürst vor denselben doch schließlich zurückschrecken müßte. Wozu in aller Welt muß jede größere deutsche Stadt eine Oper und ein Schauspiel haben? Wenn zwei oder drei Städte sich zusammenthäten, in der einen übte man Lustspiele ein, in der zweiten Schauspiele, in der dritten Opern, und die Gesellschaft der einen Stadt gastirte stets zu gewisser Zeit in der andern, so würde künstlerisch das Dreifache geleistet und so und so viele mittelmäßig begabte Individuen gezwungen, das Comödiantenleben wieder mit einem bürgerlichen Berufe zu vertauschen.

Die eigentliche Kunst aber hätte noch einen ganz besonderen Nutzen davon. Die Unempfindlichkeit des Publikums liegt zum Theil auch daran, daß ihm das Bessere in falscher Form geboten wird. Goethe meint einmal, ein Schauspieler solle sich so wenig wie möglich unter den Leuten zeigen; wenn sie ihn Bier trinken und Kegel schieben sähen, so müßten sie den Glauben an ihn in poetischen Rollen verlieren. Ebenso, möchte ich sagen, darf das Große und Schöne sich nicht fortwährend unter dem Gewöhnlichen zeigen. Es ist falsch, wenn man meint, das Gute breche sich von selber Bahn. Schutzlos in den Kampf ums Dasein hineingetrieben, hat gerade das Gute die wenigsten Aussichten zu siegen. Es sind verderbliche Lehren, die da predigen, der Mensch müsse der natürlichen Entwicklung seinen Lauf lassen. Das ist gerade sein Unterschied vom Thiere, daß er dies nicht zu thun braucht; er soll sich vom Naturgesetze befreien und dem Guten, trotz seiner physischen Schwäche, zum Siege verhelfen. Unsere neuere Gesetzgebung läßt in theatralischen Dingen der Natur ihren freien Lauf. Die Folgen sind nicht ausgeblieben; jene Kunst trägt überall den Gewinn davon, die sich an die physische Seite des Menschen, an seine Sinnlichkeit wendet. Wenn ich dem Bedeutenden in derselben Seelenstimmung entgegentrete wie dem Un-

bedeutenden, so wird auch jenes auf mich den Eindruck des Unbedeutenden machen. Dies ist aber der Fall bei dem Repertoir unserer stehenden Theater. Direction, Schauspieler und Publikum machen sich an ein Dichtwerk ersten Ranges mit derselben Stimmung, wie an irgend eine Arbeit des Tages, die nach zwei Jahren schon wieder vergessen ist. Kann es da Wunder nehmen, daß der Sinn für das Bedeutende schwindet? Unter solchen Verhältnissen muß die Poesie zu kurz kommen, man wird sie weder mit der nöthigen Achtung behandeln, noch mit der gebührenden Aufmerksamkeit hinnehmen. Verfällt das Theater auch nicht der groben Sinnlichkeit, so ist doch darauf zu wetten, daß in ihm nur jene Poesie noch Anerkennung finden wird, die, um Schiller's Wort zu gebrauchen, „mit dem Witze buhlt“. Die ganze moderne, ausschließliche Schwärmerei für das „Lustspiel“ ist eine solche „Buhlschaft mit dem Witze“. Der Geist gleicht einem triefäugigen Greise: die Anschauung der Schönheit kann ihn nicht mehr entflammen, höchstens der Kitzel der Berührung.

So wird uns zweierlei klar. Einmal die Vorliebe unserer Schauspieler für Gastspiele. Nützt sie auch der Kunst nichts, so ist sie doch verzeihlich, denn der Künstler weiß, daß ein Publikum, welches nichts kennt als seinen Namen und diesem vertrauend, auf einen besondern Genuß hofft, eine ganz andere Empfänglichkeit besitzt, als die Menge seiner alten Bekannten, die ihn seit Jahren Tag für Tag gesehen haben. Weiter aber ergiebt sich, wie Unrecht Diejenigen haben, welche den Meiningern ihr Herumreisen in Deutschland zum Vorwurf machen und wohl verächtlich sprechen, das sei doch nur eine neue Wandertruppe. Hier, wo nicht der einzelne in das Theater hineingeschneite Künstler, sondern das Kunstwerk selber gastirt, fallen alle Nachtheile fort, welche das Gastspiel des einzelnen Schauspielers hat, und nur die Vortheile

machen sich geltend. Es ist etwas Anderes, ob ich zufälliger Weise mich an irgend einem Abend entschließe, ins Theater zu gehen, und dort nun ebenso zufälliger Weise Schiller's Tell gegeben wird, oder ob ich von vornherein weiß, daß ich in irgend einer Weise Etwas sehen werde, was nicht in die Reihe der theatralischen Alltäglichkeiten hineinpaßt, sondern darüber hinausragt. Auch nach dieser Richtung hin geben uns also die Meininger einen Fingerzeig, wie dem künstlerischen Indifferentismus der Menge beizukommen sei.

Hoffen wir, daß der hochherzige Beschützer des Meininger Theaters, nachdem selbst die früheren Gegner des letzteren ihm nicht mehr die gebührende Anerkennung verweigern können, auch noch die Freude und den Lohn hat, zu sehen, wie das von ihm der Nation gegebene Beispiel „fortzeugend Gutes muß gebären!“

In der Geschichte des deutschen Theaters wird das Kapitel „Die Meininger“, wie es auch kommen möge, einen ruhm- und trostreichen Abschnitt bilden. Sollte aber dieses Theater, so weit es dem recitirenden Drama dient, in sich die Kraft zu weiteren Reformen und zu neuer Blüthe finden, dann hat es Denen zuerst Dank zu sagen, welche jenen Reformen den richtigen Weg wiesen und selbst eine neue, edle Blüthe am alten Stamme zu zeitigen wußten!

Von demselben Verfasser ist im Verlag von Friedrich Luckhardt in Berlin erschienen:

Mären und Geschichten.

Gesammelte kleinere Dichtungen.

Zweite Auflage.

Alexander.

Ein Drama.

Richard Wagner gewidmet.

Zweite Auflage.

Kaiser Friedrich der Rothbart.

Ein Drama.

Zweite Auflage.

Demnächst erscheint in gleichem Verlage:

Grundlinien

einer deutschen Kunstanschauung.

Aesthetische Anregungen.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.